СОКРОВИЩА РИФЕЙСКИХ ГОР

Е. Ленковская

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Познавательная книга об Урале, его сокровищах и его мастерах.

Подходит читателям от 10 лет.

- Елена Ленковская
  -
  - И где эти горы? И где эти сокровища?…
  - Глава первая
    -
    - С чего началось на Урале искусство?
    - Ирбитский Писаный камень
    - Капова пещера
    - Живопись на скалах
    - Рога, копыта и пляшущие человечки
    - Двухмерный мир
    - Повёрнутые к солнцу
  - Глава вторая
    -
    - Чудские образки
    - Пермский, звериный
    - Альви — божественный младенец
    - Человеколось
    - Устройство древней Вселенной
    - Шумящие и блестящие
    - Эхо древней традиции
  - Глава третья
    -
    - Христос с лицом татарина
    - Ключ к разгадке
    - Идолы за спиной
      -
      - «К лесу задом, ко мне передом…»
      - Орнамент из бороды
      - Главное — голова!
      - Вверх ногами…
    - Многоцветье
    - Спас Полунощный
    - Башмаки для Спасителя
    - Говорящие спины
  - Глава четвертая
    -

- Какого цвета чугун?
- Господин Противочугуннов против… Гоголя
- Металла у нас много…
- Разноцветные решётки Невьянской башни
- Одеты в кружево столицы
- Нужна ли нам чугунная Венера?
- Кабинетное литьё
- Байка о раке и каслинских песках
- «Фигурка сама в чугун не заскочит»
- Каслинский павильон: краткая история «русского чуда»
  -
  - Зачем железоделательному заводу чугунные кружева?
  - За два года до триумфа
  - Всё своё — с собой!
  - В Париже
  - Энциклопедия чугунного художественного литья
  - «Русское чудо»
  - Ювелирная работа
  - «Россия» не продаётся!»
- Новая жизнь чугунного дворца

○ Глава пятая
-
- Штучная работа
- Учителя и ученики
- Иванко-Крылатко
- Клинковые рисовальщики
- Превосходство русского оружия
- Баталии и арматуры
- Ядовитые технологии
- Волнистый узор булата
- Музей оружия

○ Глава шестая
-
- Город камня
- В поисках своих камней
- Самоцветная полоса Урала
- Уральские самоцветы
- Гранильная «мельница» на Исетском берегу
- Десятилетия упорного труда
- Колдовской камень малахит
- «Малахит в перстнях носили, помните?»

- Русская мозаика
- Табакерки, мундштуки, яшмовые… ложки!
- Хрупкие веточки
- Уральские «антики»
- Дурман-чаша

○ Глава седьмая
-
- Райский сад на стене
- Дом «крашеный с цвяточком»
- «Чугунка» на стене крестьянской избы
- Кармацкие петушники
- Свой «путик»
- «Красили не для прибыли, а для хозяйской выгоды…»
- Уральский «разбел»
- В Нижней Синячихе

○ Глава восьмая
-
- И — в печь!
- Каменные краски
- Секретный рецепт
- От отца к сыну
- «Театральные» яблоки
- «Пшаки» и растительный узор
- Маховое письмо

○ Глава девятая
-
- «Был я на кружале, был я на пожаре…»
- От терракоты до цветной поливы
- На камских берегах
- Узорные печи
- Сине-белые кафли
- «Елень дикая» и все-все-все

○
○ Взрослым: Мастерская на перекрёстке культур
○ Детям: Руками не трогать, или Добро пожаловать в музей!
○ Пускай живут!

Елена Ленковская
Сокровища Рифейских гор

о традиционных уральских художествах — детям и взрослым

И где эти горы? И где эти сокровища?…

Дорогой читатель!

Я живу на Урале. Возможно, ты тоже уралец, и тогда мы с тобой — земляки. А, может быть, и нет, но когда-нибудь ты наверняка приедешь к нам, в край дремучих хвойных лесов и синих гор.

Уральские горы по традиции отождествляют с полумифическим Рифеем. Рассказы о далёких Рифейских или Гиперборейских горах, расположенных где-то на северо-востоке Европы, «за крайнею Скифией», содержались ещё в трудах античных авторов Аристея Проконесского, Гекатея и Геродота.

Впрочем, греки сюда так и не добрались. А уже в конце XI века один из предприимчивых новгородцев, оказавшийся в «земле Югорской» в Северном Приуралье, узнал от местных жителей о том, что далее на северо-востоке действительно «*есть горы, заходят они в луку морскую, высота у них как до неба…*».

Потом русские рати ходили «на Югру» по разведанным ещё коми-зырянами и новгородцами путям «через Камень», и тоже удивлялись высоте и неприступности суровых уральских гор: «*камени во облаках не видеть, только ветрено, — ино облака раздирают, а длина его от моря до моря*».

Урал, действительно, протянулся от Северного Ледовитого океана до Каспийского моря. Горы наши старые, и на самом деле не так уж высоки.

Когда смотришь на заросшие лесом хребты сверху — с соседней вершины, или через иллюминатор вертолёта — так и хочется погладить ладонью их тёмно-зелёные хвойные спины.

Урал необъятный и разный. Мне много довелось путешествовать по этому удивительному краю, чего я и тебе желаю. Можно поездом, а можно и пешком, на лесных лыжах и на на вездеходе, на плоту, на пароходике и на моторке, в легковушке и в грузовике, на вертолёте или даже на маленьком самолётике «Аннушка», в котором пассажиры сидят на двух скамейках спиной к иллюминаторам, лицом друг к другу, и морщатся и бледнеют, когда самолёт ныряет в воздушные ямы. Только не я! Я всегда гляжу в окошко — ведь так интересно, что там, под крылом!

На Полярном Урале летом зреет в тундре морошка, живут в высоких чумах оленеводы, а солнце круглые сутки не заходит за горизонт, но задумчиво зависнет над его кромкой, а потом снова

начинает взбираться кверху. На Приполярном Урале горы самые высокие: их скалистые горные кряжи вздымаются намного выше зоны леса. А на Северном полно сизой, крупной, кисловато-сладкой голубики — она растёт прямо на перевалах, средь камней, поросших мхом и разноцветным лишайником. Здесь «стекают» со склонов каменные реки курумников-морен, а в внизу, в зарослях по берегам уже настоящих рек, растёт на кустах ягода жимолость. Ну и малина, конечно. А как красиво на всхолмленном, привольном Южном, в краю многочисленных озёр и полноводных могучих рек.

Есть ещё Средний Урал — горнозаводской, трудовой, ремесленный, на котором я родилась, да так всю жизнь и живу. Здесь дымят трубы, а гранитные скалы-останцы, будто сложенные циклопом в груду, высятся прямо в черте города. Горожане называют их Каменные Палатки, и выгуливают вокруг собак на поводках и нарядных младенцев в колясках. Младенцы подрастают и лезут, как муравьи, на скалы, что пониже. А с самого верха Палаток сигают «дюльфером» парни в касках, обвязанные верёвками и обвешенные карабинами — это тренируются перед дальними походами ребята из какого-нибудь студенческого турклуба.

На Урале живут замечательные люди. Надёжные, с независимым характером, умельцы и трудяги. У них особый говор — быстрый, не очень, может быть внятный и красивый, но что поделаешь — больше полугода здесь холодно, и не очень-то хочется открывать на морозе и ветру рот пошире, чтоб сказать почётче.

И искусство, и ремёсла здесь тоже особые, с ярким самобытным характером.

Честно тебе признаюсь — несмотря на то, что я родилась и выросла на Урале, не все рукотворные диковины, которыми он знаменит, вошли в мою жизнь с самого детства.

Например, Красного оленя, нарисованного первобытным человеком на скале Писаница в заповеднике «Оленьи ручьи» я первый раз увидела своими глазами вместе с четырёхлетним сыном. Не знаю, чьё воображение этот рисунок поразил больше. Во всяком случае, с тех пор прошло уже десять лет, и теперь хотя бы раз в году я езжу к этому оленю на свидание.

Зато каслинские фигурки во времена моего детства были почти в каждой уральской семье. Чугунная собака работы мастеров из города Касли стояла и у нас дома — чёрная на

чёрной лаковой крышке фортепиано. А в музыкальной школе на крышке инструмента стоял чугунный же бюст композитора Чайковского. Собака, разумеется, тогда интересовала меня гораздо больше Петра Ильича, к тому же она терпеливо выслушивала, как я терзаю инструмент звуками Старой французской песенки, и, в отличие от композитора, не смотрела укоризненно, если я путала пальцы.

Вислоухая и лохматая, каслинская собака всегда держала нос по ветру. Её тоже интересовали не столько Чайковский, сколько капель за окном. Словом, эту собаку нельзя было не любить — ведь нам с ней обеим нужны были простор и воля.

А вот громада чугунного Каслинского павильона, который стоял в картинной галерее, и казался мне тогда в два раза выше теперешнего, меня всегда разочаровывала. Внутрь, за красную бархатную шлейку, огораживающую вход, никого не пускали! И вообще не велели трогать его чугунное кружево руками…

Ещё у нас на кухне красовался расписной нижнетагильский поднос. По бортику его шёл характерный для тагильских изделий тонкий золотой кант из листочков, только сама роспись была не совсем традиционный: не «цветочная», а — «рябиновая».

Полупрозрачные, будто прихваченные морозцем, оранжево-красные гроздья горели на глубоком чёрном фоне. Круглые и гладкие бусины рябины походили на драгоценные камни, просвеченные насквозь осенним солнцем. А как были написаны рыжие остроконечные листья, — с сугубо с тагильским изяществом и мастерством, одним взмахом кисти!

Рябины на подносе были как живые, как те, что росли на нашей улице, только ещё красивее.

Улица, кстати, носила имя писателя Мамина-Сибиряка. И ещё до чтения его «Алёнушкиных сказок», и уж тем более до знакомства с «Приваловскими миллионами», я, тогда трёхлетняя уральская девица, каждый раз во время прогулки по-хозяйски осматривала «наши» рябины, а потом осведомлялась у держащей меня за руку мамы: — Это ведь твоя Сибиряка?

Конечно, и «Алёнушкины сказки», и бажовские сказы были моими настольными книжками, как у любого маленького уральца, а Медной горы Хозяйка мерещилась в гранитных складках екатеринбургских Каменных палаток. Про камнерезные вещи я, впрочем, чаще читала, чем видела — в нашем небогатом советском быту как-то их мало было вокруг.

Зато на стеклянной полке серванта хранился подарок

детсадовского дружка: камушек змеевика — зелёный, с белыми прожилками. Дружок уверял меня, что от старшего брата точно знает — если протереть змеевик спиртом, на нём появятся змейки! Ух ты! Глаза мои горели, да вот спирта дома не оказалось. Попытки втихаря протереть змеевик бабушкиными духами «Красная Москва» придали ему характерный запах, но змеек не выявили. Впрочем, это меня даже успокоило. Дома никого, вдруг змейки оживут, мало ли что? А то ещё Хозяйку Медной горы этим потревожишь… Явится, а — страшно!

На этом детские опыты с камушками и закончились. По-настоящему заболеть «уральской каменной болезнью» довелось уже в институте.

Помню — Приполярный Урал, ветреный солнечный июльский день, с каменистого высокогорного плато Парнук в небо летят неистовые крики: «Жила! Девчонки, мы нашли жилу!». И лица — чумные, вымазанные глиной, сумасшедшие от счастья лица наших ребят-туристов.

Главный «спец» по камушкам, студент ювелирного училища по прозвищу Буля, сговоривший нашу группу отправиться в эту экспедицию, стоит на коленях. Дрожащими от волнения руками он вытаскивает из хлюпающей густой жижи какие-то одинаково-бурые, ничем не примечательные камни. Он пытается обтереть их рукавом, но руки его, также как рукава, да и вообще вся штормовка, покрыты слоем жидкой грязи.

Тогда Буля, подвывая от нетерпения, подносит камни к лицу и языком слизывает с них глину…

Вот они — гладкие, влажные, мерцающие солнечными бликами грани кварцев. Внутри прозрачных кристаллов горят золотые нити и стрелы. Это — включения рутила.

На ярком солнце, в прозрачном горном воздухе вынутые из земли самоцветы сверкают ослепительно, неистово, до рези в глазах. И тогда, даром, что не раз видела подобные камни в минералогических музеях, я впервые понимаю, как же он прекрасен — кварц-волосатик!

Буля — человек не жадный, потому видно, ему и «фартит». Известное дело, жадным Медной горы Хозяйка не помогает. Он говорит нам, девчонкам, — выбирайте себе по камушку. На память. Завернув приглянувшийся, уже тщательно отмытый кристалл в пустой холщовый мешочек из-под сухарей, я увезла его домой.

Отличный, крупный коллекционный образец волосатика — я бережно храню его в своей городской квартире, и впредь не собираюсь с ним расставаться. Но никогда-никогда он больше не

сиял так, как там, на высокогорном плато под полуденным солнцем уральского Приполярья…

Честно говоря, я люблю удивительную природу Урала больше, чем его индустриальные, шумные, загазованные города, намертво встающие днём в автомобильных пробках. Люблю реки со скальными выходами на высоких обрывистых берегах, солнечные смолистые сосны, запах хвои, гранитные валуны и озёра с кувшинками, люблю удивительный, манящий, сиренево-голубой уральский простор.

Однако есть в жизни и другая красота. Красота творений рук человеческих. И о ней, в общем-то, эта книга.

Теперь, когда я давно уже выросла и даже стала искусствоведом, я хочу поделиться с тобой рассказами о сокровищах Рифейских гор. Не о тех, что спрятаны в недрах земли под подошвами горных кряжей, хотя и таких сокровищ на Урале в избытке. О других. О тех, что созданы человеком, его упорным трудом и вдохновением, умелыми руками и чутким к красоте этого мира сердцем.

Пойдёт ли речь о клинковых рисовальщиках Златоуста, украшавших знаменитое холодное оружие; о кармацких петушниках, своими росписями превращавших крестьянские дома в цветущие сады; о тагильских писарихах, о каслинских мастерах, или о таинственной чуди, отливавшей из меди и бронзы шаманские пластинки… — везде мы встретим основательность и мастеровитость, изобретательность и «понимание» материала, свежесть и простоту, силу и грацию, фантазию, а иногда и наивное лукавство.

И, конечно, «живинку в деле», которая, как точно заметил Бажов, «во всяком деле есть, впереди мастерства бежит и человека за собой тянет».

Глава первая
ПИСАНЫЕ КАМНИ

Наскальные рисунки древних охотников

Писаница — древнее изображение на стенах и потолках пещер, на скалах и камнях. На Урале писаницами или писаными камнями называют также и сами скалы, на которых сохранились рисунки первобытного человека.

С чего началось на Урале искусство?

Не с граффити и не с флэшмобов, конечно! С наскальной живописи.

Качественные, профессионально выполненные граффити — это тоже, конечно, интересно. Да только встречаются они почти так же редко, как и рисунки первобытного человека, сохранившиеся до наших дней.

Иногда неумелые каракули на бетонных заборах пренебрежительно сравнивают с наскальными рисунками древних. Я не сторонник таких сравнений. Думаю даже, что нынешним граффитистам стоило бы ознакомиться с творческим наследием первобытных охотников, чтобы современные «писаницы» выглядели чуть менее беспомощными. Ведь у древнего художника, даром что он академий изящных искусств не заканчивал, есть чему поучиться!

Он умел соблюсти пропорции, и достигал большого сходства с натурой, особенно если брался за изображение животных. Лаконично, двумя-тремя линиями обозначал силуэт, точно передавал повадку и естественную грацию движений. Многие шедевры наскальной живописи просто ошеломляют мастерством, они поразительно достоверны. Изгиб туловища, поворот головы, скрещение ног — и мы видим, как мчится дикая лошадь, как вытянув шею, тревожно озирается олень, как опустив длинные бивни, неторопливо шествует мамонт, как набычился, готовясь к удару, громадный бизон.

Какие в Екатеринбурге олени, а уж тем более бизоны и мамонты, скажешь ты. И действительно, как ни странно, у нас даже медведи по городу не ходят! В лучшем случае гуляют пони — подле цирка или зоопарка, в праздничный день. Современный горожанин видит вокруг себя не бизонов и носорогов, а потоки машин и бетонные стены; в сумке у него айпэд, а его Вселенная устроена иначе, чем та, в которой жил доисторический охотник.

Может, в таком случае, резонно назвать первобытного художника древним граффитистом? Тоже вряд ли, у древних наскальных рисунков было совсем иное предназначение, чем у современных граффити. И рисовались они пальцем, а не краской из баллончика, купленного в супермаркете. Однако, если бы современные уличные художники понимали, чьи они наследники, хуже бы не стало.

На Урале известна по меньшей мере сотня мест, в которых

сохранились рисунки первобытных людей.

Я расскажу тебе подробнее только о двух. Об Ирбитском Писаном камне — потому что с него началась история изучения наскальной живописи в России. А ещё — о Каповой пещере — потому что рисунки в ней наиболее древние, выполненные ещё в эпоху палеолита.

Ирбитский Писаный камень

«Первым опубликованным сообщением о древних наскальных изображениях на Урале стало описание рисунков на Ирбитском Писаном камне, сделанное голландским учёным Н.-К. Витсеном в самом начале XVIII века.»

(из энциклопедии)

Глядя на портрет голландского учёного-натуралиста Николая-Корнелия Витсена (1641–1717) и вспоминая о том, что современники с восхищением называли его новым Колумбом, я, признаться, не могу отделаться от странных и возможно неподобающих серьёзному человеку мыслей.

Во-вторых, я всё время думаю — а не бросить ли на полпути эту книгу, и не взяться ли лучше за приключенческий роман, в котором знаменитый учёный Витсен помимо прочего окажется шпионом, масоном или вообще каким-нибудь пришельцем из другого времени? Ведь прибыв в Москву в 1664 году вместе с голландским посольством ко двору царя Алексея Михайловича, он никакого официального места при посольстве не занимал, зато «страстно увлёкся изучением Азиатской части России». Витсен довольно быстро освоился в русской столице, приобрел себе здесь влиятельных друзей, в частности, ему удалось расположить к себе даже патриарха Никона. Благодаря таким личным связям Витсен получил возможность собирать нужную ему информацию. Российский историк Александр Исаевич Браудо считал причиной его визита исключительно научный интерес. Наверное, на самом деле так и было, ведь Витсен вёл дневники, писал путевые заметки и вместе они составили известный труд «Путешествие в Московию, 1664–1665».

Всё так, но почему бы не пофантазировать. Когда же от воображаемых «тайных» целей путешествия голландца я усилием воли переключаюсь на мысли об Ирбитской писанице — о которой намереваюсь тебе здесь рассказать — меня начинают занимать вопросы донельзя практические.

Ты будешь смеяться, но пышные локоны Николая-Корнелия на портрете заставили меня, заядлую путешественницу и туристку, задуматься вот о чём — снимал ли Витсен накладные кудри во время своих странствий по России?

Или даже наскальные рисунки на Ирбитском Писаном камне удобнее было бы осматривал в кудрявом парике? Парик мог бы служить подобием накомарника — ведь аэрозоли и спреи от кровососущих тогда ещё не изобрели…

Впрочем, всё это глупости — не был Витсен в наших уральских краях, не добрался. Однако это не помешало ему старательно и дотошно собирать из различных источников сведения о дальних землях и издать в конце жизни труд «Восточная и Северная Татария», снабжённый возможно подробными картами.

Поговаривают, что именно Витсен известил в 1694 году Петра I, с которым к тому времени тесно общался лично, о существовании древних наскальных рисунков на Ирбитском писаном камне. В парике или без, но он сделал это.

Неуёмному и «зело любознательному» Петру, как известно, до всего было дело.

Потому в 1699 году он издал Указ, который начинался так:

> «*Лета 7207 году генваря 14 день. По указу Великого Государя и по приказу Стольников и воевод Кульмы Петровича Козлова с товарищи память Верхотурские Приказные палаты подъячему Якову Лосеву стрельцу Петрушке Сапожникову стрельцу Петрушке Каптыреву ехати им с Верхотурья Верхотурского уезда в Арамашевскую слободу…*»

Ну и так далее, а если покороче, то 1 января 1699 года (запомни эту дату — с неё, можно сказать, началось официальное изучение наскальных изображений на территории России!), подъячий Яков Лосев с двумя стрельцами, двумя Петрушками — Сапожниковым да Каптыревым получил указание поехать в деревню Писанец Арамашевской слободы. Он поехал, добрался до деревни Писанец и попросил «старых людей» указать «*гору, на которой каменях написаны слова и иные какие письма*».

Ирбитский камень действительно находится на левом берегу реки Ирбит, недалеко от деревни Писанец (нынешний Артёмовский район Свердловской области). Своей отвесной стороной (высотой около 14 метров) скала смотрит в сторону реки, на юг. Вот здесь-то и расположены три панно с древними рисунками.

Лосеву было велено «*осмотреть и описать сколь велика и высока и в котором месте на камени написаны слова или иные какие письма. И сколь высоко те письма на камени написаны от воды и сколько написано слов».*

И подъячий Лосев не оплошал. Надо *«написать на чертеже тое гору и подписать слова слово в слово ничем не разно и во всем бы сходно»,* — значит надо. Сделал зарисовки. Ну, как уж смог, конечно.

Потом, году в 1702, а может и в 1703-м, лосевские копии с наскальных рисунков оказались в распоряжении Витсена. Тот обрадовался долгожданным, наконец-то попавшим в его руки ценным материалам, подготовил с этих зарисовок гравюры и напечатал их в своей «Восточной и Северной Татарии».

Так они до нас и дошли, под названием «*Сибирская Крестовая гора, иначе скала Писанец именуемая, находящаяся невдалеке от города Верхотурье*».

На этом интерес учёных людей к Ирбитскому Писаному камню, разумеется, не закончился, напротив. В апреле 1703 года Писаный Камень посетил известный картограф, географ и историк Семен Ульянович Ремезов вместе со своим братом Леонтием, и тоже сделал зарисовки с фигур, изображённых на скале древним человеком. Эти зарисовки не слишком соответствуют оригиналам — выполнены с нарушением масштаба и лишены должной ориентировки. Зато «красиво» стилизованы и изобилуют барочными завитками, за что и попали, очевидно, в

Служебную Чертёжную книгу.

Через сорок лет после подъячего Лосева Ирбитский писаный камень посетил известный исследователь Герард Фридрих Миллер, а после того написал статью «О сибирских писаных камнях».

В статье он поделился своими (пожалуй, не слишком радужными) впечатлениями от увиденных на скале рисунков: *«Изображения на беловатой известковой скале писаны… красной краской неумело, грубо и беспорядочно, как обыкновенно делается самыми неискусными рисовальщиками. Можно даже сказать, что они сделаны пальцем, потому что почти равняются ему по толщине… Я не колеблюсь сравнить их с рисунками детей или произведениями праздных людей, неопытных в искусстве письма и живописи, когда они делают на бумаге или пишут на песке разные беспорядочные изображения… Здесь изображения людей, там — животных, ничем органически не связанные…»*

После такого «восторженного» описания Писаный Камень надолго выпал из круга интересов исследователей. Объективность — это прекрасно, но всё-таки, думаю, именно горячий энтузиазм и восхищённое отношение к открытым явлениям двигают науку.

Справедливости ради следует отметить, что участник экспедиции Миллера, замечательный художник Иоганн Вильгельм Люрсениус, оставил тщательные зарисовки скалы и находящихся на ней изображений, и эти копии отличаются необычайной для того времени точностью.

К тому же, подлинные древние рисунки на Ирбитском Писаном камне действительно выполнены довольно схематично и представляют в первую очередь именно научный, а не эстетический интерес. Наиболее примечательной с художественной точки зрения представляется мне фигура лося — с характерной для этих животных массивной, тяжёлой, горбоносой головой. Фигура нарисована контурной линий, с промежутком между ушами.

«С одной стороны, у них чувствуется некоторый страх к этому месту, смешанный с известной долей почтения, а с другой — площадка на вершине скалы и по сей день является излюбленным местом гулянок и увеселений. Некоторые жители… даже пытались препятствовать нам в проведении работ».

Это — заметки человека, изучавшего Писаный камень уже в XX веке. К счастью, уральские писаницы не остались без своего учёного-подвижника! Звали его Валерий Николаевич Чернецов. Он был угровед, этнограф и археолог, и многие годы упорного труда посвятил поискам, копированию и интерпретации уральских наскальных изображений, начав сбор материалов на реке Тагил в далёком 1927 году.

В 1960 году Чернецов проводил работы и на Ирбитском Писаном камне, вновь снимая копии с древних рисунков. В те годы, без особой надежды на не слишком совершенную фотоаппаратуру, копии делались на бумажную кальку, которую для большей прозрачности смачивали скипидаром.

Думаешь, зря мы столько внимания уделяем копиям и зарисовкам? Время неумолимо, и памятник постепенно разрушается и самой природой, и человеком.

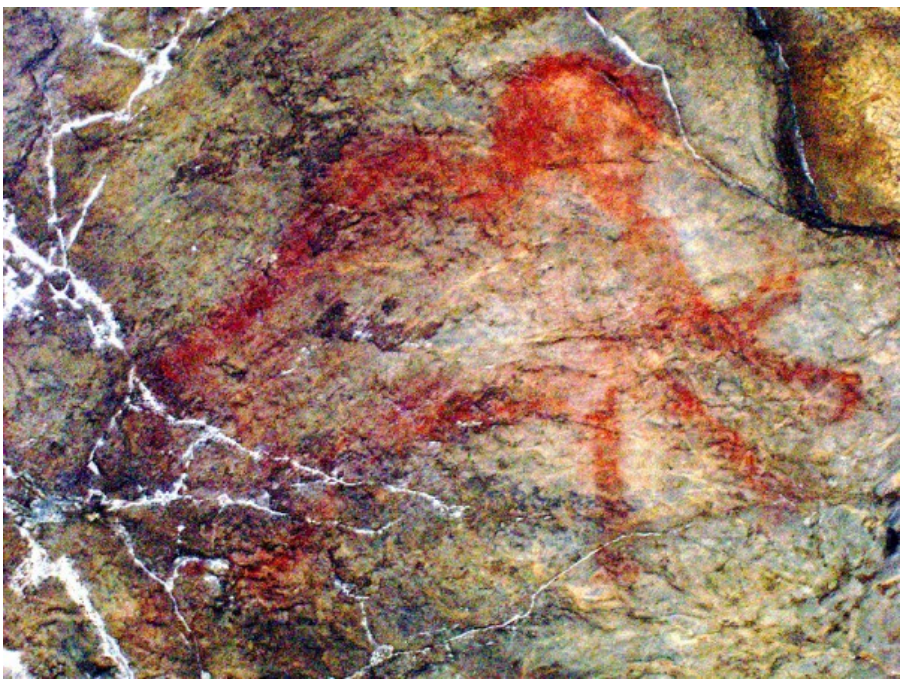
Многие фигуры потеряли первоначальную чёткость и превратились в размытые пятна. Часть композиций пропала — вместе с отслоившейся поверхностью камня. Западная часть

скалы, где видели некоторые «чудски письмена» братья Ремезовы, вообще давно взорвана.

А между тем Ирбитский Писаный камень является ценнейшим историческим памятником, хотя бы потому, что он лёг в основу изучения наскальных изображений на территории Урала и всей России.

Капова пещера

Шульган-таш, или Капова пещера, расположена на правом берегу реки Белой на территории федерального природного заповедника. Это трёхэтажная спелеосистема — с большими залами, галереями, подземными озёрами. Внутри протекает река Шульган. Пещера протянулась более чем на два километра. Учёные полагают, что её возраст — около миллиона лет.



Если Ирбитский Писаный камень оказался в центре внимания учёных ещё три столетия назад, то одна из крупнейших карстовых пещер на Южном Урале до середины прошлого века таила свои главные сокровища от посторонних глаз.

Шульган-таш, или Капова пещера. Открытые здесь в 1959 году наскальные рисунки стали настоящей сенсацией. На стенах пещеры зоологом А.В. Рюминым были обнаружены изображения древних животных — мамонтов, шерстистых носорогов, бизонов. Это были хорошо сохранившиеся рисунки эпохи палеолита!

(Сегодня пещер с палеолитическими рисунками древних людей в России известно три: Капова в Башкирии, а также Игнатьевская и Колокольная пещеры у деревни Серпиевка в Челябинской области. Самые многочисленные, красивые и выразительные рисунки расположены именно на стенах Каповой

пещеры: они относятся к лучшим образцам пещерной живописи Европы.)

Когда об открытии подобных рисунков в пещере Альтамира впервые объявил испанец Марселино де Саутуола (это случилось в далёком 1879 году), ему долго не верили. Саутуолу даже обвиняли в сговоре с целью мистификации, заподозрив его друга, профессионального французского художника, в том, что он мог собственноручно выполнить эти рисунки.

Тогда не знали искусства старше древнеегипетского или кельтского. И поверить в то, что в Европе, за много веков до постройки Египетских пирамид, существовало искусство, достойное восхищения, было трудно.

Открытие Рюмина было совершено через шестьдесят лет после споров, вызванных рисунками из Альтамиры. К тому времени наскальные изображения были обнаружены во многих пещерах на территории Западной Европы, и в подлинности подобных открытий уже никто не сомневался. Зато к середине XX века почти никто не сомневался и в том, что что изображения вымерших палеолитических животных встречаются только во Франции и Испании!

А вот московский учёный Александр Владимирович Рюмин сомневался.

Анализируя древнейшую историю человечества, он пришёл к выводу, что палеолитическая культура должна была развиваться не только в Западной Европе, но и в нескольких других регионах. Наиболее перспективным для поисков вещественных доказательств этой теории он считал Южный Урал.

Рюмин поступил на работу в Башкирский заповедник (где и находится пещера Шульган-таш), и после длительных изысканий всё-таки нашёл палеолитические рисунки! Теория существования Южно-Уральского очага развития первобытной культуры получила неопровержимые доказательства.

Вот и получается, что «человек рисующий» проживал в эпоху палеолита не только в Западной части Европы, но и на Урале. В таком случае, история уральской художественной культуры насчитывает как минимум 14 с половиной тысяч лет!

Всего в Каповой пещере обнаружено около двух сотен изображений, из них относительно хорошо сохранилось около трёх десятков. Рисунки располагаются довольно низко над полом пещеры. Изображения крупные — от полуметра до метра и более величиной. В основном это животные, и все они двигаются в одну сторону.

Вот, скорее всего, бизон — нарисованный просто, без затей, и похожий отчасти на крупную отборную фасолину с четырьмя ногами: низко посаженная голова словно составляет с горбатым туловищем одно целое. Набычившись, он выставил вперёд короткие, изогнутые рога.

А вот носорог — с длинным, похожим на кривой клинок, рогом, вздёрнутым кверху. Спина его выгнута вниз, словно под тяжестью огромного брюха. Он тоже упрямо двигается влево. Перед тобой древний, уже не существующий в природе, носорог — шерстистый. Вертикальными линиями первобытный художник обозначил свисающие по бокам животного длинные шерстяные пряди.

Есть здесь и дикие лошади, вот одна из них — крепкая, с высокой холкой, со спутанной гривой и длинной задумчивой мордой. Но больше всего изображений мамонтов. Мохнатые, большие, они бредут, горбатя свои покрытые свалявшейся шерстью спины, до времени смирно опустив хоботы и длинные, загибающимися кверху бивни. Среди взрослых гигантов бодро ковыляет и трогательный малыш мамонтёнок.

Изображения этих животных выполнены в виде *контурных рисунков* на очень плотных известняках. (Может быть, потому, что поверхность стен очень плотная, в Каповой пещере и нет так называемых петроглифов — не нарисованных, а выгравированных

на камне рисунков, нередко встречающихся в западноевропейских пещерах.)

Рисунки — почти все — сделаны красной охрой. Эта краска готовится из красящего вещества (пигмента), содержащегося в глинах, богатых железом. Любопытно, что при исследовании культурных отложений возле рисунков обнаружены осколки каменного и глиняного сосудов, где хранилась краска! Охра, кстати, бывает не только красного, но также жёлтого и коричневого оттенков: этот натуральный пигмент и теперь используют при изготовлении красок.

Есть в Каповой пещере и более редкие изображения, выполненные в два цвета — красной охрой и чёрной краской на основе угля, или, возможно, окиси марганца.

Может, я тебя разочарую, но всё же вынуждена сообщить — сегодня для туристов, приехавших в заповедник, частью которого является пещера, доступ к подлинным первобытным рисункам закрыт. Это сделано для того, чтоб микроклимат Шульган-таш существенно не менялся, а древние изображения не портились.

В ближней ко входу части пещеры экскурсантам — наверное, в утешение — демонстрируют довольно искусно выполненные копии рисунков в натуральную величину. А недавно сотрудники заповедника сделали интерактивный фото тур по всей пещере, благодаря которому совершить виртуальное путешествие по Шульган-таш теперь может любой желающий.

Живопись на скалах

В пещере наскальные рисунки сохраняются, словно законсервированные, покуда туда не доберутся люди. А на открытом воздухе? Зимой у нас снег и трескучие морозы, весной и осенью дожди и ветры, летом солнце, бывает, палит нещадно. И так — день за днём, год за годом, век за веком.

Между тем, большая часть первобытных изображений на Урале располагается не в пещерах, а прямо под открытым небом — обыкновенно на скалах, обращённых к реке, или обрывающихся прямо в воду.

Каким образом уцелели рисунки, тысячелетия пребывавшие в столь неблагоприятных условиях? Учёные говорят, что влага, стекавшая по скалам в течение тысячелетий, создала тонкий известковый налёт, именно под этой хрупкой полупрозрачной корочкой и дожили рисунки до наших дней.

Известны писаницы, расположенные на значительной высоте. Под такими рисунками часто располагается небольшой выступ в скале, так называемая скальная полка, устроившись на которой, древний человек мог выполнить изображение. Впрочем, не исключено, что он использовал также деревянные «леса», или же спускался к месту работы сверху — на кожаных ремнях или верёвках.

Рога, копыта и пляшущие человечки

Первобытный художник был большим «специалистом по части геометрической абстракции»: сетки, зигзаги, волны, многоугольники, линии, круги и так называемые солярные знаки встречаются на его рисунках в изобилии. Мы с тобой не обсуждаем подробно их возможное символическое значение и тайный смысл, хотя это, безусловно, тоже интересно — не зря расшифровкой «древних письмен» всерьёз занимается не одно поколение учёных.

Наша задача — остановиться на ярких художественных образах, а самые выразительные, будоражащие воображение рисунки древний человек выполнил, изображая животных.

На писаницах Урала преобладают копытные: для Среднего и Северного Урала характерны изображения лося и оленя, а вот на южноуральских писаницах чаще встречается косуля. Удивляться тут нечему — кто рядом жил, того и рисовали. И сегодня на упомянутых территориях преобладают именно эти виды животных.

Кроме копытных, на уральских писаницах встречается медведь. Любители кошек будут разочарованы, их на писаницах нет, а вот собак древние уральцы иногда изображали.

Из пернатых «попали в вечность» водоплавающие птицы. Например, утки — их силуэты с массивным туловищем, короткой шеей и характерным плоским клювом попадаются очень часто. Гусей и лебедей рисовали похожим образом, только шею делали подлиннее. Как правило, птицы нарисованы стайками, по нескольку фигурок вместе.

Первобытный уральский художник изображал и человека. Человеческие фигурки обращены лицом к зрителю и выполнены весьма схематично, в несколько линий. Руки и ноги их обычно согнуты, и кажется, что «человечки» находятся в постоянном движении, будто пляшут.

Двухмерный мир

Способ создавать 3D-изображения не было известен древнему художнику, о линейной и воздушной перспективе он тоже вряд догадывался. Изображение было двухмерным, или как говорят искусствоведы — *плоскостным*. Ощущение некоторого объёма, конечно, достигалась — чаще всего за счёт использования естественных выступов скальной поверхности.

Рисунки выполнены контурами и линиями, иногда в «скелетном» стиле — со схематически обозначенными рёбрами или внутренними органами животных.

Фигуры животных и птиц чаще всего показаны в *профиль*. Это не случайно.

Во-первых, профильное изображение, говоря современным

языком, наиболее информативно. Рисуя животное в профиль, проще добиться сходства, легче подметить и передать характерные черты. Во-вторых, древний человек придавал изображению магическое значение. Думаю, с этой точки зрения рисовать движущееся прямо на зрителя животное считалось опасным и недопустимым.

Встречаются также рисунки, словно бы передающие взгляд сверху, на уже поверженного зверя. Животное в «жертвенной позе» в те далёкие времена становилось непременным участником древних обрядов. (Один из примеров подобного изображения — распластанная шкура с медвежьей головой на Ирбитском Писаном камне.)

А вот человекоподобные существа обязательно снабжены отличительными признаками пола, и, подобно сказочным избушкам-на-курьих-ножках, чаще всего развёрнуты прямо на зрителя.

Повёрнутые к солнцу

Знаешь, далеко не все писаницы находятся на территории заповедников и охраняются от элементарного вандализма. Под ними жгут костры и поверх древних изображений размалёвывают скалы новыми «шедеврами», как например это происходит на озере Аллаки в Челябинской области, куда люди приезжают в выходные дни на пикник и порыбачить.

Надеюсь, если ты когда-нибудь побываешь в этом краю, то поступишь по-другому. Иначе зачем я тебе всё это рассказываю?

Нам непременно нужно сохранить эти рисунки, для того, чтоб и мои внуки, а твои правнуки когда-нибудь смогли прикоснуться к давнему прошлому. Пусть и они смогут увидеть эти изображения не на фотографиях с уже утраченных, осыпавшихся писаниц, а, как теперь говорят, «в реале».

Представь себе, как это здорово — глядеть на замершего на скале красного оленя и слышать шум реки, вдыхать запах хвои, ощущать затылком, как припекает полуденное солнце. Да-да, днём солнце обязательно будет греть тебе затылок. Точь-в-точь как первобытному художнику, в тот самый день, когда, обмакнув палец в краску, он водил им по ноздреватому камню: ведь все писаницы на Урале обращены на юг!

А потом раздвинутся ветви на противоположном берегу, и…

Впрочем, дальше с каждым произойдёт его собственная история. Но именно так — через твои переживания, через твою личную встречу с древними образами — и осуществляется наша связь с прошлым. Связь времён.

Глава вторая
ЧУДСКАЯ МЕДЬ

«Кажется, будто эти фигуры созданы больным воображением исступленного волшебника-шамана, старавшегося воплотить кошмарные образы своих духов-помощников. Нигде, кроме Приуральского края, нет подобных изображений, в которых мешается в единое целое лосиная голова, человеческое лицо, птичьи крылья».

(Учёный-археолог А. В. Шмидт о бронзовых пластинках пермского звериного стиля)

Пермский звериный стиль

Чудские образки

Эти небольшие, размером с ладонь, отлитые из металла пластинки издавна находили в Прикамском крае. Люди признавали за ними волшебную силу, называли их *шаманскими пластинками, чудскими образками* — именно литейщикам древнего племени чудь приписывалось авторство этих таинственных предметов.

Чудь обитала на Урале и на Алтае в далёкие времена. Таинственный народ, проживавший в горах и обладавший особым тайным знанием, будто бы ушёл однажды под землю, потревоженный появлением в своих, до поры глухих местах, других людей.

Говорят, чудские люди не знали корысти, были равнодушны к золоту. Предания наделяют их качествами отменных рудознатцев и металлургов, а все рассказы о чуди связаны в основном с обследованием древних копей.

Чудские рудокопы освещали штольни, втыкая в стены сосновые лучины. «*Лазя под землей наподобие кротов, отковыривали лучшую руду кабаньими клыками*», — так описывал чудской способ добычи руды Иван Иванович Лепёхин, русский путешественник естествоиспытатель, побывавший на Урале в XVIII веке, — «*…они входили в землю, не делая никаких подстав (опор — прим. автора.), а отверстия их подкрепляла та же самая земля, которой верхи выделывали они наподобие свода… Таким образом проходили они в самые глубокие места, и свод, держащий на себе превеликую тяжесть земли, ещё и доныне во многих местах не обрушился*».

Почти все месторождения уральских руд, на которых строили свои заводы Демидовы, были обнаружены на чудских местах. Не удивительно, что здесь же находили во множестве предметы древних культов.

Пермский, звериный

Металлические изображения из Приуралья и Сибири не могли не заинтересовать учёных. Впервые «идолы» были отмечены в книге «Восточная и Северная Татария» уже знакомого нам Н.-К. Витсена. В начале XVIII века находки древностей из Приуралья, в том числе фигурки животных и людей из бронзы и золота, были доставлены в кабинет Петра I.

Всерьёз изучением и планомерным собирательством этих предметов занялись уже в XIX веке. Тут и обнаружилось, что чудские фигурки распространены на довольно обширной территории, простирающейся от Камы и Вятки до Енисея и Оби. Постепенно исследователям стало ясно, что перед ними — масштабное художественно-культурное явление, затрагивающее все сферы жизни финно-угорских народов, населявших Урал в железном веке.

Наиболее яркие (и долговечные) его свидетельства дошли до нас в виде предметов, отлитых из металла в III–XII в. н. э. Все они являют нам фигуры и образы так называемого *пермского звериного стиля.*

До сих пор, несмотря на уже столетнюю историю изучения, пермский звериный стиль остается одним из самых загадочных культурных феноменов Евразии.

Ты должно быть уже знаешь, что на просторах Евразии *звериный стиль* бытовал в искусстве многих народов — скифов, саков, древних алтайцев, фракийцев, сарматов. Как и все прочие разновидности этого первобытного стиля, пермский представлен в первую очередь стилизованными изображениями животных (потому-то он и называется «звериным»). Однако, у этих чудских вещиц есть свой собственный круг мотивов и образов, характерный только для здешних мест.

Альви — божественный младенец

Представь себе — ты держишь в руках увесистую бронзовую штуковину. Возможно, она изрядно потемнела, пролежав в земле несколько веков, потеряла свой первоначальный блеск, она изъедена временем, у неё шершавые, иззубренные края.

Ты ощупываешь пальцами углубления и выпуклости невысокого, грубоватого рельефа. Между диковинными фигурами просвечивают сквозные щели.

С чудского образка смотрит на тебя некто — большеголовый, в человеческом образе. Во взгляде его выпуклых миндалевидных глаз нет ни удивления, ни угрозы, ни беспокойства. Большеголовый спокоен. Вообще непонятно, смотрит ли он в упор, или же его неподвижный, бесстрастный взор — то ли идола, то ли младенца — устремлён сквозь тебя. В пространство. Или — в Вечность.

Плоская его физиономия с прямым носом и грубыми чертами немного напоминает блин. Возможно, у твоего Большеголового этот блин словно объеден с двух сторон — и тогда у него впалые щёки, узкий подбородок, но неизменно широкие скулы.

Судя по пропорциям тела, он, действительно, младенец. В зависимости от того, какая из множества пластин попала к тебе в руки, младенец этот стоит столбиком, или же по-хозяйски упёр руки в бока: хоть он и младенец, а не простой — всему вокруг хозяин.

Знакомься, это — Альви. Ты можешь называть его так. Манси звали это божество Светлым мальчиком, ханты Мось-хумом, Тарпыгом, Ас-тый-ики. У этого бога было множество имен. С младенчества отличался он необычайной силой: разбил поочерёдно деревянную, затем медную и железную колыбели. Был не по годам сметлив: давал дельные советы отцу, небесному богу.

Актёру, изображавшему Альви на праздниках угров, завязывали одну руку: считалось, что если Альви будет в танце махать двумя руками, то разнесет Вселенную! По некоторым мансийским преданиям Светлый мальчик был даже создателем земли (из собственных соплей). Поистине, необыкновенный младенец.

Едва выйдя из колыбели, Альви совершал подвиги. К примеру, догнал и убил шестиногого лося, отрубив ему пару ног. Шкуру прибил к небу, создав созвездие Лося (наша Большая Медведица) и стал покровителем людей-лосей.

Вот почему младенец Альви на любой чудской пластинке

окружен небесными лосями.

Небесные лоси — со звериными мордами и человеческими телами — стоят слева и справа от него. Из всех животных, когда либо обитавших в наших краях, только у лося такая морда — длинная, горбатая, с нависающей верхней губой.

Вытянутые лосиные морды — горбоносые, губастые, с глубоко посаженными глазами и каплевидными ноздрями, — смыкаются над головой Альви в орнаментальную небесную арку.

Древний литейщик полагал, что всё сущее образует упорядоченный мировой орнамент — не зря он пользовался симметрией!

Человеколось

С небесными лосями ты уже знаком. А вот и *человеколось* — самый загадочный и самый распространённый персонаж пермского звериного стиля. У него лицо человека, а поверх человеческой головы словно надета ещё одна голова — лосиная.

На территории Евразии нигде, кроме Пермского края и республики Коми, не встречается такое поистине фантастическое существо.

Иногда за плечами человеколося птичьи крылья, а вместо носа — птичий клюв. Он всегда повёрнут к нам в профиль, и всегда — с правой стороны. Лосиная морда смотрит в ту же сторону, рот её обычно сомкнут, а каплевидный глаз — огромен. Человеколось держится прямо, выглядит горделиво. У него нет копыт. Развернув плечи и уверенно расставив ноги, он стоит… на ящере.

Кто такой человеколось, точно сказать трудно. Учёные, во всяком случае, к единому мнению не пришли. «*Лось считался животным, посвящённым верховному богу*», — напоминают нам одни. «*Пластины, на которых изображён человеколось на ящере, являются иллюстрацией к легенде о Мяндаше, олене-человеке, герое саамского эпоса*», — утверждают другие. Третьи уверяют нас: «*Человеколось — это шаман, совершающий свой многотрудный путь по дороге Вселенной*». «*Возможно, образ человека с птичьим клювом и лосиной головой над человеческим лицом возможно,*

произошел от слияния двух родовых групп и соответствующих культов», — предполагают четвёртые.

Неоспоримо лишь то, что человеколось — покровитель людей, посредник между людьми и небесными богами, а образ его справедливо считается «визитной карточкой» пермского звериного стиля.

Ты спросишь: «А как же тот ящер?»
А вот о ящерах наш разговор только начинается.

Устройство древней Вселенной

Итак, образы пермского звериного стиля — не фантомы, рождённые «воспалённым воображением шамана». На чудских культовых *прорезных пластинках* отражены представления древних литейщиков об устройстве мира и месте человека в нем, закреплены знания о природе и человеческом обществе.

Это отлитые в бронзе, а затем пролежавшие несколько веков в земле, чертежи мироздания, космограммы. И мы с тобой можем попытаться расшифровать их!

Самые сложные и самые впечатляющие композиции на культовых пластинках — трёхъярусные, с древним женским божеством посередине. На этих космограммах Вселенная делится на три части: небесный верх, земная середина и подземно-подводный низ.

(В мифах многих народов строение мира предстаёт именно в таком трёхчастном виде. Связывают все три уровня либо мировая гора, либо мировое древо — словно лестница, ведущая с неба на землю. Так что представления создателей пермского звериного стиля о строении Вселенной — не исключение.)

Верхний небесный мир представлен на чудских пластинках по-разному — ликом солнечной богини, орла, души-птицы, или же головами небесных лосей. В мире Земном, повелительницей которого является богиня-мать, обитают люди, человеколоси, пушные звери.

Внизу, под ногами древнего женского божества — ящер. Он обозначает границу Нижнего, невидимого, мира. Ящер и сам наполовину невидим, он — существо-«половинник». (У половинника, в отличие от обитателей Земного мира, всегда

показаны только две ноги, а две другие — скрыты в Нижнем мире.)

Впрочем, не только ящер представляет на чудских пластинках Нижний мир. Ни в одном зверином стиле мира, кроме пермского, нет такого многонаселённого подземного царства. Монстры, олицетворяющих собой дикую природную мощь земли, напоминают то змей и ящериц, то рыб, то пауков.

Изучая существ, населяющих нижний этаж культовых бронзовых бляшек, один из самых первых исследователей пермского звериного стиля Дмитрий Николаевич Анучин (1843–1923) написал: *«Можно считать несомненным, что среди приуральской чуди было широко распространено представление о каком-то мифическом звере с некоторыми признаками гада с удлиненной головой, вооруженной рогами и напоминающей отчасти крокодилью или носорожью, с вытянутым туловищем, покрытым чешуями и щитками вдоль спины, и оканчивающимся более или менее коротким хвостом».*

Только представь себе, через несколько десятилетий после того, как были написаны эти строки, учёные палеонтологи в Прикамье и в Приуралье нашли останки пермских ящеров с подобными внешними признаками!

Шумящие и блестящие

У тебя могло сложиться впечатление, что древние металлурги только и занимались тем, что отливали «модели Вселенной» размером с ладонь. Однако не все чудские находки имеют культовое предназначение и прямо отражают космогонические представления своих изготовителей.

Многие предметы звериного стиля — вещи прикладные: или служили украшениями (и по совместительству — оберегами), или просто были нужны в быту. Большинство из них обнаружено в могильниках и на поселениях, в то время как прорезные ажурные пластинки находили исключительно в местах древних святилищ.

Ясно, что пластинки являлись общинной собственностью и играли важную роль в древних коллективных обрядах: древние покойники с собой в загробный мир их забрать не могли, даже если б захотели. А вот предметы прикладные, вещи личные их владельцы в те времена имели обыкновение после смерти прихватывать с собой.

Что же это за вещицы? Украшения костюма — подвески, пронизки, бляшки головного убора и поясного набора, застёжки, пряжки. Личные обереги, отражавшие представления тогдашнего человека о смерти, душе и загробной жизни. Снабжённые изображениями животных и птиц топоры, кинжалы, мечи, рукояти ножей и плёток, пряслица-грузики для веретен, части конской сбруи. Гребни, ложки, туалетные ложечки-«копоушки» (ушные ковырялки).

Признаться, я немного преувеличиваю. Не все перечисленные предметы клали древние в могилу вместе с покойником. Может нужны были ему с собой игольницы и копоушки, может нет — тут я точно не знаю, врать не буду. Часть этих вещей — ещё раз повторю — найдена просто в местах древних поселений.

Давай-ка лучше поговорим об украшениях! А то у нас всё то ящерах, то о покойниках речь…

Предметы чудской «бижутерии», выполненные в пермском зверином стиле, довольно разнообразны. В основном это подвески и пронизки. Многие из них после отливки отшлифованы до блеска, и даже обработаны резцом. Блеск, также как и звон металла, отпугивал злых духов — потому древние любили украшать себя шумящими подвесками, которые свои бряцаньем и сверканьем охраняли человека от недружественных сил.

Среди шумящих украшений особое место занимали плоские *коньковые* подвески.

Такие подвески пришивались на плече или груди, или же подвязывались к поясу на кожаных ремешках. Они были связаны с культом коня, являющегося символом солнца, плодородия, источником всех жизненных благ. Каждую подвеску украшала пара конских голов. Коньки эти повёрнуты друг к другу гривами, а их спины слиты воедино. Такой вот древний Тяни-Толкай, вместо ног у которого — бахрома из цепочек. На концах цепочек — так называемые *привески* в виде колокольчиков или в форме

утиных лапок (отголосок мифологических представлений финно-угров об утке, участвовавшей в сотворении мира).

Кроме коньковых встречаются также подвески-обереги с одиночными фигурками летящих птиц с личиной на груди. А на полых пронизках (специальных «фенечках», которые имеют отверстия для продергивания (пронизывания) ремешка или нити), изображались плывущие лебеди или утки. Или — крылатые собаки!

Кого только из зверей и пернатых не встретишь на предметах, выполненных мастерами пермского звериного стиля — водоплавающие гуси-лебеди, лесные тетерев да глухарь, хищный филин, медведи (вот кого особенно много!), лошади, соболь с куницей. Про лосей ты уже знаешь. И про пауков — не забудь, даже они встречаются.

Эхо древней традиции

Отголоски пермского звериного стиля долго звучали в народном уральском быту. Вплоть до самого XX века коми-пермяки и проживавшие рядом с ними русские крестьяне украшали свои дома резными фигурами коней и птиц: деревянные коньки-охлупни на крышах бревенчатых изб «вышли» именно из древних бронзовых прототипов.

Схожие фигурки помещали на флюгерах и шестах, поставленных около изб, на деревянных сосудах, особенно солонках. Их ковали из железа, отливали из меди, гравировали и вырубали наметаллических пластинах, выдавливали или выскабливали на бересте. У манси фигуры животных сохранялись в костюме шаманов.

После христианизации здешних народов «шаманские изображения» неожиданно обрели новую жизнь в… иконах и знаменитой пермской деревянной церковной скульптуре XVII–XIX веков.*(О пермской деревянной скульптуре и о том, правда ли, что сквозь лики вырезанных из дерева святых проглядывают черты древних идолов, читай на страницах раздела «Пермские боги»).*

Сегодня предметы пермского звериного стиля можно увидеть не только в музеях Пермского края, но и в Эрмитаже, Государственном историческом музее, Музее антропологии и этнографии. Отдельные экспонаты до революции были вывезены за пределы России: некоторые из них хранятся в музеях Финляндии.

Глава третья
ПЕРМСКИЕ БОГИ

Пермская деревянная скульптура

Каждый любитель искусства в душе немного доктор Ватсон. А уж каждый знаток — непременно Шерлок Холмс, по крайней мере, поклонник этого знаменитого виртуоза частного сыска. Для искусствоведа столь же важны наблюдательность, интуиция, хорошая зрительная память, как и для сыщика. Чтобы отнести произведение к тому или иному времени, подтвердить авторство, установить подлинник перед нами или позднейшая копия, эксперты проводят расследование (так называемую атрибуцию). Правда, приметы во время этого расследования будут стилистическими признаками, а вещественные доказательства — археологическими находками.

Впрочем, необязательно археологическими: «вещественные доказательства» могут лежать на поверхности, не замеченные никем. Так случилось с древнерусской иконописью: она была заново «открыта» миру только в начале XX века, ведь долгое время подлинные шедевры были вне поля зрения не только широкой мировой общественности, но и специалистов.

Так произошло и с пермской деревянной скульптурой.

Христос с лицом татарина

Человек, который обратил внимание на пермскую церковную деревянную скульптуру и многие годы жизни отдал затем составлению коллекции — Николай Николаевич Серебренников. Он был директором сельского музея в Пермской губернии. Первые строки его воспоминаний об удивительной находке вполне могли бы показаться началом целой детективной истории: *«Минуло более сорока лет, но отчетливо помню тот случай. Произошел он в селе Ильинском Пермской губернии в 1922 году. Усталый, шёл я тогда к себе домой. Дул порывистый ветер. У сельской околицы на кладбищенской часовне привычно хлопали ставни окон. Вдруг заметил: против обыкновения, стучат не только ставни, но и створки дверей. Нехотя свернул посмотреть, в чем дело, и неожиданно увидел такое, что крайне поразило меня. Главную стену в часовне занимали пять деревянных скульптур… Особенно удивила меня фигура Христа с лицом татарина»*.

Удивляться впоследствии пришлось не раз: подобные скульптуры во множестве встречались на обширной территории Прикамья и украшали собой православные храмы.

Человек, знакомый с русским церковным искусством, глядя на пермские деревянные изображения христианских святых впервые, не может не поразиться увиденному. Ведь в русских православных церквях никогда не было скульптуры! Только

фрески на стенах, иконостасы, украшенные декоративной резьбой, и отдельные иконы, в крайнем случае снабженные объёмными орнаментальными окладами. Живописное изображение было *проекцией* горнего мира, божественного света на *плоскость* фрески или иконной доски. Иконописные лики святых на Руси так и называли — *образа́*.

В иконе православная церковь видела именно изображение, образ святого или божества, а не его реальное воплощение. Отношение к скульптуре у отцов православной церкви, — в отличие от католиков, традиционно населявших свои храмы статуями святых, — в силу разных обстоятельств было строгим до непримиримости. Да это и понятно. Ведь здешним церковникам, кроме всего прочего, приходилось противостоять идолопоклонству, которое сохранялось у многочисленных народов, проживавших на российских землях, даже после принятия ими христианства.

В 1722 и 1767 годах Святейший синод строжайше запретил объёмное изображение Иисуса — разрешалось только иконное «плоское». Возможность размещения в храме любого скульптурного изображения казалось едва ли не святотатством.

Теперь ты понимаешь, почему так удивлён был первый собиратель пермской деревянной скульптуры, обнаружив статую Христа в православной часовне?

Ключ к разгадке

В детективной повести А.-К. Дойля «Собака Баскервилей» есть один эпизод, где Холмс осматривает галерею фамильных портретов рода Баскервилей. Там сыщика и его неизменного спутника, доктора Ватсона ждёт сюрприз. Изображение одного из далёких предков сэра Генри Баскервиля, мысленно лишенное парика, оказывается как две капли воды похожим на современника наших героев — известного им человека, живущего неподалеку. Так портрет неожиданно оказывается важным ключом к разгадке таинственных событий.

Знаешь, во время изучения истории искусства подобное случается часто. Мысленно снимешь парик, откинешь две-три детали, и — на тебе! — «знакомые всё лица».

Вот, к примеру, два артефакта, найденные в Пермском крае — деревянная скульптура из села Ныроб в виде святой Параскевы и чудская бронзовая пластина с древней богиней, обнаруженная в устье реки Тимшер.

Тут — сосредоточенный женский лик, там — бронзовая личина. Тут — деревянная церковная скульптура, там — образец звериного стиля. Тут век примерно XVIII-й, там — век VI–VII-й, то есть как минимум на целое тысячелетие старше. Но какое поразительное сходство!

Идолы за спиной

В «Житии Стефана Пермского», православного святого, утверждавшего во второй половине XIV века христианство среди коми-зырян Прикамья, говорится: *«Быху же в Перми кумиры различнии, овии большии, а инии меньшии, другие же среднии, и кто может исчести их… Еже суть болваны истуканные, изваянные, издолбленные, вырезом вырезаемые».*

Как «болваны вырезом вырезаемые» выглядели, ты сегодня можешь увидеть своими глазами в Екатеринбургском краеведческом музее. Здесь выставлена уникальная археологическая находка — деревянный идол, извлеченный из Шигирского торфяника в 1880 году. Идол представляет собой пятиметровый деревянный брус; в верхней его части вырезана человеческая голова; поверхность покрыта геометрическим орнаментом.

Дерево разрушается намного быстрее металла или камня, поэтому эта находка была поистине чудесной! Шигирский идол уцелел только благодаря особым свойствам торфа, в котором благополучно пролежал как минимум 9,5 тысяч лет — то есть, идол гораздо старше египетских пирамид.

Словом, когда пермяк, сообразно своему пониманию жизни, с любовью, почтением, и проникновенной, наивной верой резал из дерева фигуры православных святых, за его спиной была тысячелетняя архаическая традиция.

В общем, вроде бы всё ясно. Но это только в общем. В каких же конкретно свойствах и деталях изображения архаическая традиция выражалась?

Чтобы выяснить это, мы и займёмся столь любимой Холмсом дедукцией.

«К лесу задом, ко мне передом…»

Древний литейщик бронзовых бляшек и резчик храмовой пермской скульптуры работали с формой похожим образом.

Центральная фигура всегда развёрнута к нам лицом и передней частью туловища. Искусствоведы называют это положение *фронтальным*. (Персонажи старинных русских сказок, кстати, тоже обычно стремятся развернуть избушку на курьих ножках во фронтальную позицию. Правда, слово им такое заморское не ведомо, поэтому командуют попросту: «к лесу задом, ко мне передом».)

Вот и пермские боги — всегда к нам «передом», всегда прямо

на зрителя смотрят.

Орнамент из бороды

Для архаического, древнего искусства также очень характерно чёткое деление персонажей на главных и второстепенных. Главные — всегда в центре внимания и в центре композиции. А ещё — заметно крупнее сопровождающих их персонажей.

Стремлением показать подчинённость боковых частей центру объясняется и осевая симметрия в композиции. Симметрия не только выражает идею иерархии, соподчинённости персонажей, но и даёт изображению особую декоративность.

Вот, к примеру, св. Николай Чудотворец из Чердыни — складки и морщины на лице, аккуратные завитки бороды — всё складываются в симметричный узор.

Орнамент образуют не только детали пермских деревянных скульптур, такие как пряди волос, морщины, складки одежды. И сами фигуры, и даже «дыры» между ними являются элементами орнамента! (Орнаментальность— основополагающее качество любого народного искусства: элементы изображения всегда чередуются в особом ритме, и расположены на строго определенном расстоянии и друг от друга, и от центра композиции. Надеюсь, ты помнишь, что подобным образом скомпонованы и чудские пластинки.)

Главное — голова!

И у бронзовой чудской богини, и у деревянной скульптуры святой Параскевы непропорционально большие по отношению к туловищу головы. У нас с тобой, как у реальных людей, разумеется, несколько иные пропорции тела. Но по мнению древнего художника, соблюсти жизнеподобие — не самое важное. Ведь голова и есть *глава* фигуры, ее главная часть! А всё первостепенное, как ты уже знаешь, в архаическом искусстве выделяется особо.

Особенно показателен пример статуи Николы Можая из с. Покча Чердынского района, сделанной ещё в XVII веке. Вот уж у кого голова, так голова. Невольно вспомнишь Гоголя и характеристику, данную им одному из своих персонажей: лицо «узкое, длинное, как огурец».

Необычайно высокий лоб святого, прочерченный рядом горизонтальных морщин, огромные глаза, впалые щёки и сосредоточенно сжатые губы — при всём несоответствии этого

изображения пропорциям обычной человеческой натуры, Никола Можай располагает к себе и выглядит необыкновенно гармонично и одухотворённо.

Вверх ногами…

Доказательства налицо, связи архаического народного искусства с явлением пермской деревянной скульптуры XVII–XIX веков отрицать невозможно. Тем более, что языческие традиции проявлялись в Прикамье не только в художественной форме. Вплоть до XIX века в отношении к предметам религиозного культа местным населением сохранялись особенности языческого мировоззрения. Пермяки зачастую не ощущали различия между божеством и его изображением. Известны случаи, когда пермяк, разозлившись за какую-нибудь неприятность на бога, «наказывал» его, ставя икону, на которую молился, вниз головой.

Многоцветье

Из древесных пород мастер пермской храмовой скульптуры предпочитали сосну или мягкую податливую липу. Резали с помощью топора и ножа. В XVIII веке употребляли также инструменты «поновее», «позаковыристее» — тёсла, долота, стамески, пилы, буравы, струги и дорожники.

Скульптура была многоцветной: краски «договаривали» то, что мастер не мог выразить с помощью резца. Приёмы росписи заимствовались из иконописи. Поверхность скульптуры готовилась к росписи точно так же, как обычно готовилась доска для будущей иконы. Сначала делалась основа, подкладка под живописный слой: на поверхность дерева наносился левкас (меловой грунт). Затем скульптуру расписывали яичной темперой, добавляя серебрение или позолоту. Золотили или «сусальным» (то есть листовым золотом), или «творёным» (золотой пылью, растёртой на яичном желтке). В XIX веке скульптуры начали расписывать и масляной краской.

Спас Полунощный

При всём сходстве с «идолами», при всей скованности фигур, при всей застылости и условности изображения, вырезанные «пермские боги» — не бесстрастные равнодушные истуканы.

Лики Спасов выражают кротость, смирение, жертвенность, мученичество — те качества, которые никогда не были присущи языческим идолам. «Пермские боги» рождают в нас чувство сопричастности, вызывают умиление и сострадание. Это говорит о глубоком «внутреннем» понимании безвестными художниками идей христианства.

Местные мастера наделяли своих божественных персонажей чертами окружавших их земных людей. У пермских деревянных святых простонародные коми-пермяцкие или башкирские (в зависимости от того, кем был их резчик) лица. Более того, у многих из фигур есть признаки рахита и болезни суставов, — «боги», выходит, испытывают те же недомогания, что и люди, живущие окрест.

Один из наиболее часто встречающихся и любимых образов пермской скульптуры — «Христос в темнице» («Спас Полунощный»).

Сюжет «Христос в темнице» пришёл к нам из Западной и Центральной Европы, и получил распространение не только в Прикамье, но и на русском Севере. Он изображает Христа до восхождения на Голгофу, когда Он был поругаем римскими стражниками: *«Тогда воины правителя, взяв Иисуса в преторию, собрали на Него весь полк и, раздев Его, надели на Него багряницу; и, сплетши венец из терна, возложили Ему на голову и дали Ему в правую руку трость; и, становясь пред Ним на колени, насмехались над Ним, говоря: радуйся, Царь Иудейский!» (Евангелие от Матфея).*

Спас сидит в смиренной позе, с терновым венце на голове, правую руку он поднимает, невольно заслоняясь от унизительного «заушения» (*удара по уху, по щеке — прим. авт.*), а левая рука прикрывает рану на его груди.

Страдающий Христос воспринимался людьми с особенной теплотой и непосредственностью. Крестьянам был близок облик отверженного, обездоленного бога.

Фигуры Спасов пермяки для пущей убедительности и наглядности ставили внутри храма в некоторое подобие темниц,

тоже сделанных из дерева. Но главным, конечно, было не буквальное изображение темницы, а трогательная выразительность этих скульптур, пронзительное чувство жалости и сострадания, которое вызывали — и вызывают до сих пор — эти скорбные фигуры у смотрящего на них человека.

Башмаки для Спасителя

Пермяки считали Спаса Полунощного ходатаем по мирским делам.

«В пермской часовне Петра и Павла находился знаменитый сидящий Спаситель. По общему мнению, когда никто за ним не наблюдал, он поднимался, уходил из часовни и отправлялся по своим делам. При этом он изнашивал обувь, так что почитатели его каждый год приносили ему новую пару башмаков, а концу года, глянь — он уже опять износит подошвы до дыр».

С той же житейской непосредственностью относились жители Пермского края и к скульптурам святых — Параскевы Пятницы, Николая Можайского.

Николай Можай (так называли пермяки Св. Николая Можайского) пользовался большим почетом среди пермяков. Изображения святого Николая — одни из самых распространенных в пермской деревянной скульптуре. Защитник земли русской по традиции всегда изображался с мечом в одной руке и храмом — в другой.

Самый знаменитый из пермских Можаев — Никола Можай из деревни Зеленята.

Со всей округи, за сотни верст приходили к этому Николе Можаю верующие в день святого — 16 июля. Строгим и своенравным был этот Никола Можай. По преданию эта скульптура приплыла в деревню по реке Нытве вверх по течению: когда его перенесли из Зеленят в другое село, он сам вернулся на старое место!

Статуя не пожелала принять и новую окраску. Священник из села, куда перенесли статую, сообщал, что «краска на фигуре не принялась».

А ещё Никола Можай из деревни Зеленята тоже любил ходить. *«По свидетельству церковного сторожа, он за семь лет износил восемь пар башмаков. Когда обследователь спросил сторожа, почему же Николай Можай так стремился совершать свои пешеходные путешествия, то сторож объяснил: «Ведь исть-то хочет, а дерево не заешь»*.

Рассказывают, Николу Можая из Зеленят провожали в Пермскую художественную галерею всем миром — как будто прощались с родным человеком, уезжающим в дальние края.

Говорящие спины

Несмотря на то, что на Руси внутри храмов скульптура обыкновенно отсутствовала, русская пластическая традиция всё же существовала. И, конечно, она тоже отразилась в работах пермских резчиков.

Древнерусская пластика имела вид невысокого рельефа и воспринималась современниками как резная икона. Потому-то у пермских мастеров распространено рельефное решение именно тех сюжетов, что были взяты именно из древнерусского искусства.

«Пермские боги» раннего периода пустотелы с оборотной стороны. Их помещали в *киот* (шкафчик или своеобразную витрину), поэтому тыльная часть статуи всё равно была не видна. «Настоящие», то есть рассчитанные на круговой обход скульптуры с «закрытыми» оборотами создавались начиная с 18 века. И вот перед нами — «Спас Полунощный» из села Усть-Косьва с мощной, очень реалистичной, слегка сутулой спиной немолодого уже человека. Или — худая спина другого Спаса, что из Соликамска — с выпирающими рёбрами, с торчащими лопатками, мучительно напряжённая, говорящая нам о муках Спасителя не менее красноречиво, чем его проникновенный лик.

Впрочем, исконные жители прикамской земли не испытали многовекового воздействия древнерусской культуры, и она входила в их духовный мир почти одновременно с влияниями Запада. В XVIII веке, когда развитие российской культуры переходит в светское русло, пермская скульптура, как и скульптура других русских земель, испытала сильнейшее влияние европейской пластики и сменяющих друг друга художественных стилей, таких как, к примеру, барокко или классицизм. Эхо перемен, приходивших в русскую жизнь с берегов Невы, достигало восточных рубежей Европейской России с поразительной быстротой.

Соединив в себе качества архаической пластики с традициями древнерусского и западноевропейского искусства, пермская деревянная скульптура оказалась самобытным, незаурядным, уникальным явлением.

Несмотря на все каноны и запреты, деревянные изображения Христа, столь похожего на живущих здесь людей — с высокими выступающими скулами и с миндалевидными восточными глазами — утвердились в церковном обиходе Прикамья. Сегодня пермская деревянная скульптура известна культурным людям далеко за пределами Пермского края.

Так уж случилось, что мало образцов пермской храмовой скульптуры можно сегодня увидеть на местах: в Чердыни, в Соликамске (в Воскресенской церкви и в Свято-троицком мужском монастыре), в Покче, в иных деревнях и поселках. Большинство вещей вывезено в центральные музеи и хранилища России. Зато около 370 резных изображений XVII–XX веков собрано и хранится в коллекции Пермской художественной галереи, и здесь их может увидеть любой посетитель.

Глава четвертая
ЧУГУННАЯ БАБУШКА

Уральское чугунное литье

На Урале путь от будничных вещей — горшков, котлов, печных заслонок, колес, наковален и колод для держания воды (ближайшей родни наших ванн) — к предметам художественного ширпотреба и обратно, чугун проделал примерно за два столетия. Были у чугуна свои взлёты и падения, и всё же этот «прозаический» материал сумел показать себя в искусстве с лучшей своей стороны.

Какого цвета чугун?

Попробуй-ка, догадайся! Уральские дети обычно отвечают — чёрного. Ты тоже так думаешь, вспомнив бабушкину любимую сковородку, затесавшуюся на кухне среди нарядных тефлоновых подруг? Нет, друг мой, сковородка эта чёрная не сама по себе. Она просто многолетним нагаром покрыта. Ведь ей скорее всего много лет, почти как бабушке…

Уральцы, кстати, отвечают, что чугун чёрного цвета, не глядя на сковородки. Не потому, что у них характер такой же, как здешний климат — суровый, уральский. Совсем не поэтому.

Просто на Урале, особенно если ты в большом городе живёшь, куда ни посмотри — чугунное литьё. Чугунные решётки набережных и скверов, чугунные павильоны, монументы и памятники, чугунные торшеры с уличными фонарями, чугунные ножки у скамеек в парке, и даже урны для мусора кое-где чугунные попадаются. И все они — чёрного цвета.

А чугун на самом деле вовсе и не чёрный! Серый он. Но так уж повелось, что художественные изделия из чугуна красят — и, преимущественно, — в чёрный цвет. Не только для «лучшего вида» (чёрный цвет делает форму «острее», заметнее в городской среде, подчёркивает выразительность силуэта), но и для сохранности — чтобы металл не ржавел.

Поэтому, кстати, правильно, что бабушкина чугунная

сковородка — чёрная: если её слишком тщательно мыть, она тоже ржаветь начнёт.

Господин Противочугуннов против… Гоголя

В искусство чугун пустили не сразу. Сковородки да чугунки — это да, здесь он на своём месте… Поначалу, кстати, этот металл для военных нужд считался «наиболее способным» — лили из него пушки да ядра к ним.

Чугун, и в самом деле, кажется материалом довольно прозаическим. Где ему сравниться с благородными мрамором и бронзой.

В России XIX века спорили о том, пускать ли его в сферу изящных искусств, до хрипоты. «Не пущать!» — кричали его противники. Возмущались, брызгали ядовитой слюной на своих оппонентов и публиковали статьи критического содержания.

История сохранила одну такую брошюру с недвусмысленным названием — «О *неспособности* чугуна для ваятельных или скульптурных произведений». Её автор, скрывшийся за псевдонимом *Противочугуннов*, решительно выступал против: *«Чугун так жёсток, что чеканить его, как должно, нет возможности. Если паче чаяния со временем и нашлось бы к тому средство, то и тут по мрачному его самородному цвету он ещё должен будет уступить бронзе и камням»*.

Великий русский писатель Гоголь имел мнение прямо противоположное. Его «мрачный самородный цвет» не смущал. Не скрываясь под псевдонимами, Николай Васильевич выказал себя настоящим поклонником чугуна, и восторженно отозвался о его художественных возможностях: «*Покамест висящая архитектура только показывается ещё в ложах, балконах и небольших мостиках. Но целые этажи повиснут, если перекинутся смелые арки, если массы вместо тяжёлых колонн очутятся на сквозных чугунных подпорах, если дом обвесится снизу доверху балконами с узорными чугунными перилами и от них висящие чугунные украшения, в тысячах разнообразных видов, облекут его своею легкой сетью, и он будет глядеть сквозь них, как сквозь прозрачный вуаль, когда эти чугунные сквозные украшения, обвитые около круглой, прекрасной башни, полетят вместе с нею на небо, — какую легкость, какую эстетическую воздушность приобретут тогда дома наши!*»

Металла у нас много…

Так и случилось: своё применение чугун нашёл прежде всего в архитектуре.

На Урале, кстати, это произошло ещё в XVIII веке, — задолго до споров в столичной прессе о его, чугуна, художественных достоинствах и недостатках.

Почему? Да ты, наверняка, и сам догадался. Богат уральский край металлом! Металлургических заводов здесь было — ого-го сколько, нам с тобой и не сосчитать. И литьём из чугуна занимались на многих из них — Каменском, Кушвинском, Верх-Исетском, Каслинском, Чермозском, Нижнетагильском, Билимбаевском…

Делали, к примеру, из чугуна узорчатые плиты для пола. В жилом помещении такими плитами пол не покрывают — холодно да твёрдо, и босиком по ним не побегаешь. Вот разве для вестибюля в частном особняке сгодятся.

Зато в зданиях, где бывает много людей, и куда без обуви не ходят — в церквях, в заводских конторах, в казённых присутственных местах — чугунная плита на своём месте. Да не простая — рельефная, с орнаментом.

Разноцветные решётки Невьянской башни

Яркий пример уральской «чугунной архитектуры» — знаменитая наклонная башня в Невьянске, владении Демидовых, где в первой половине XVIII века находилось крупное металлургическое производство.

Из чугуна здесь отлиты все оконные и дверные коробки, а пол и карнизы башни покрыты чугунными плитами. Двор заводской конторы в Невьянске также выстлан чугунными плитами, а само здание конторы обнесено с двух сторон чугунными узорчатыми решётками.

Решётки эти, кстати, были изначально не чёрными, а выкрашенными в разные цвета — сказалось традиционная любовь русских к многоцветью! Среди здешних мастеров было немало старообрядцев, бежавших сюда из центральной России и твёрдо сохранивших приверженность дедовским заветам.

Одеты в кружево столицы

Чугунные архитектурные детали использовались не только для уральских построек, но отправлялись в большом числе в Петербург и в Москву. В XVIII веке в обеих столицах, например, пользовались спросом чугунные камины, отлитые в Екатеринбурге. Отливали их, конечно, не целиком, а по частям: ведь общий вес такого камина достигал 36 пудов!

В 1730-е годы из Екатеринбурга в Петербург везли крупные партии чугунного узорчатого литья, а именно — чугунных решёток. Уральские литейщики имело непосредственное отношение к чудесному превращению Петербурга из города крепости в город дворцов, которое произошло как раз в эти годы.

В отличие от произведений народных промыслов, из века в век сохранявших традиции, уральское чугунное литьё всегда было промышленным производством. А потому — всегда шло в ногу со временем: меняло форму и рисунок, как только менялась архитектурная мода и становился популярным новый стиль.

Неизменным оставалось одно — безупречное качество отливки.

Нужна ли нам чугунная Венера?

Чугунные завитки украшали балконы, лестницы, сады, заводские цеха. Из чугуна делали решётки, столики, вазы, парковые кресла и скамейки.

Прекрасно, скажешь ты. Кругом чугун. Как и мечтал Николай Васильевич Гоголь. Но одно дело балконные решётки, пусть и витиеватые, да чугунные столбы, пусть и фигурные, а другое — скульптура.

Давай начистоту. Я тоже с трудом себе представляю копию статуи Венеры Милосской, отлитую из чугуна…

Может всё-таки прав был этот Противочугуннов, полагая невозможным использовать чугун для отливки высокохудожественных статуй? Ведь не случайно столько веков скульпторы выбирали для своей работы мрамор и бронзу. Вот и Венере Милосской, безусловно, светлый мрамор более к лицу. Хотя, знаешь, и она не была белой изначально: древние греки ярко раскрашивали свои статуи, просто за много веков краска сошла… Хорошо, не спорю — раскрашивали, но ведь не полностью в чёрный цвет.

И всё-таки давай смотреть на вещи шире. У всякого материала — свои возможности. Чугун может быть очень выразительным и пластически подвижным материалом в умелых руках. И уральские мастера это доказали. Не сразу, конечно. Изготовление статуй и бюстов было не так легко освоить. Ведь навыки по отливке плит и решёток предполагали простые способы формовки, а скульптура — искусство объёмное, требует создания сложных литейных форм.

Однако — научились и этому. В 1820-х годах на уральских Пашийских заводах были даже отлиты две конные группы, повторяющие знаменитые скульптуры П.Клодта на Аничковом мосту в Петербурге. Их поставили у конного двора в знаменитых Кузьминках под Москвой, принадлежавших вначале Строгановым, а затем Голицыным. Первая группа изображала коня, поднявшегося на дыбы, и сильного юношу-возницу, уверенно удерживающего порывистого скакуна. В другой — юноша, стоящий спиной к зрителю, бросался навстречу коню, укрощая его.

Вороных коней «мрачный» цвет чугуна, как ты понимаешь, совсем не портил… Да и юноши смотрелись неплохо. Монументально выглядели.

Тут бы уральцам и развернуться, и наваять тыщу-другую конных статуй или иных величественных монументов! Да только

к середине XIX века закончилась эпоха большого государственного стиля — классицизма, и все грандиозное стало уступать место камерному.

В моду входили изделия из чугунного литья небольших размеров, поэтому заводам нужно было налаживать массовый выпуск мелких художественных вещей.

Кабинетное литьё

Некоторым опытом изготовления небольших вещиц уральские мастера владели. В начале XIX века уральские заводы даже выпускали чугунные иконы, получившие широкое распространение среди населения.

Круглая камерная скульптура начала производиться чуть позже, уже в 1820-е. Прежде всего это были пресс-папье или, как их называли на Урале, — «накладки». Накладки, положенные на бумажные листы, прижимали их к столешнице. Вещь полезная, нужная, чтоб важные бумаги сквозняком со стола не сдуло. Состояла из двух частей: массивной пластины и укрепленной на ней декоративной фигуры. Например, лев, лежащий на высоком постаменте, — чем не украшение? Во всяком случае, деловым людям нравилось…

Вскоре вошли в моду небольшие чугунные статуэтки — кони со всадниками и без, вислоухие охотничьи собаки, крестьянские мальчики, бог Меркурий в крылатых сандалиях и даже «чугунная бабушка» (популярная в конце XIX века фигурка старушки с пряжей, которой посвящен одноимённый сказ П. П. Бажова).

Не на площади, не в саду или в парке, а — в кабинете, на письменном столе им было самое место. Вот потому и назвали такую небольшую по размерам скульптуру камерной, или ещё — кабинетной.

Ты такие фигурки наверняка видел — тяжёлые, чёрные, блестящие, с яркими бликами, с чётким выразительным силуэтом. Детали их тщательно отделаны — если лошадь, к примеру, изображена, то и волоски в конской гриве видны, и даже уздечка и повод у коня как настоящие, только из чугуна. (Кстати, в конце XIX века широкое распространение получили чугунные копии скульптур русского скульптора Е.А.Лансере, постоянно обращавшегося к конским сюжетам. Этот замечательный мастер не только отлично знал природу лошади, но и сам был прекрасным наездником: когда Лансере садился на лошадь, то, по воспоминаниям очевидцев, буквально срастался с нею и производил «впечатление кентавра».)

Почему в конце XIX века изделия чугунного литья стали столь популярны?

Всё дело в удачном соотношении цены и качества: у людей появилась возможность купить относительно недорогие (по сравнению с бронзовыми) копии известных произведений.

(Нечто похожее происходило в это время и с картинами знаменитых живописцев: репродукционные литографии шедевров во многих домах охотно вешали на стены).

Небольшие размеры таких статуэток позволяли украшать ими домашнюю обстановку, даже если жилые помещения были не слишком просторны. Многие чугунные изделия, подобно накладкам, имели вполне бытовое назначение — чернильные приборы, подчасники для настольных часов, подсвечники, пепельницы, спичечницы, вазы, тарелки, шкатулки и коробочки.

Чугун оказался самым демократичным из известных в то время скульптурных материалов: с его популярностью смогла поспорить только пластмасса, вошедшая в обиход в первой трети XX века, потеснившая вскоре чугунную пластику и ставшая королевой бытового и художественного ширпотреба.

Спрос на кабинетное литьё оказался хорошим. Но с переходом на малые формы обнаружились у большинства уральских литейщиков серьёзные трудности.

«*Отливка таковых вещей по свойству нашего чугуна невозможна*», — противились воле Демидова, желавшего наладить выпуск кабинетной чугунной пластики на Нижнетагильском заводе, его управители.

Вот когда малозаметный прежде своей художественной продукцией Каслинский завод, постепенно вытеснил с рынка своими великолепными изделиями продукцию конкурентов.

Завод этот был основан давно, ещё в 1747 году, одним из первых в Зауральской Башкирии. Построили его промышленники из Тулы — Коробковы, Тимофей и Яков, дед и внук. Сначала завод был только чугуноплавильным и железоделательным. Потом, в 1811 году, аккурат перед войной с Наполеоном, принялись здесь за отливку ядер, бомб, гранат и картечи. А до разных художеств уже к середине 19 века добрались.

Говорят, в Каслях чугун был особенный — мягкий, пластичный, легко заполнявший самую сложную, самую тонкую форму. Это, конечно, верно. Но одного прекрасного чугуна для феноменального качества отливок было бы недостаточно. Кое-что ещё требовалось.

Байка о раке и каслинских песках

Каслинцы любят туристам рассказывать историю о том, что здешнее художественное литьё началось с обычного озёрного рака.

Якобы, в 20-х годах XIX века тогдашний владелец завода купец Лев Расторгуев пригласил немцев, чтоб научили они заводчан секретам мастерства: в Германии художественным литьём к тому времени занимались как минимум три века.

Немцы, будто бы, приехали, вышли на берег озера, поймали рака и тут же отформовали его в прибрежном песке. Затем рака вынули, в образовавшуюся полость залили чугун — и получилась первая здешняя скульптура.

Так, мол, и выяснилось, что каслинские пески по своим свойствам как нельзя лучше подходят для замеса формовочных смесей.

Теперь давай разберёмся, могло ли такое случиться на самом деле, и причём тут «особенные каслинские пески».

Собственноручно немцы ловили усатого или им, как дорогим гостям, варёных раков на блюде за обедом поднесли — этого мы наверняка не знаем, но это и не важно. Важнее выяснить, отчего все так радуются, что рака прямо в прибрежном песке «отформовали»?

Давай-ка для начала я тебе объясню, что значит «формовка».

Есть у тебя к примеру, нога. Да что нога! Есть у тебя, к примеру, две ноги — левая и правая. И понадобилось тебе точно такие же ноги сделать, только чугунные. Или, на худой конец, тебе рак чугунный понадобился — точь-в-точь такой же, как настоящий, с клешнями и пупырчатым панцирем. Что делать?

А вот и нужно сначала модель *«отформовать»,* то есть в точности повторить и сохранить её форму, получить с неё отпечаток. Нога твоя, а пусть бы и рак варёный, хочешь-не хочешь, — уже стали моделями!

Отпечаток, или полую копию с модели, можно получить разными способами.

Чаще всего просто гипсовым тестом обкладывают: гипс застывает, и приняв один раз форму, потом её прекрасно держит. Кто ногу или руку, не дай бог, ломал, тот знает, что такое гипс. Примерно таким же способом помощью гипса посмертные маски снимают.

Да не пугайся ты так! Во-первых, это уже не больно, а, во-

вторых, только с великих людей снимают, обыкновенных не трогают. Ладно, гипс нам не подходит, ну его. Тем более, что вместо гипса в нашем случае можно использовать смесь глины с песком.

Смесь глины с песком называется *формовочной смесью*. Её — вместе с моделью — укладывают в специальный металлический ящик, и утрамбовывают как следует. Ящик этот без крышки и без дна, и называется — *«опока»*.

Модель располагается в сердцевине опоки, примерно как косточка — в абрикосе.

Как её оттуда извлечь? Представь, что ты абрикос аккуратно разрезаешь пополам, косточку вынимаешь, и обе абрикосовы половинки снова в одно целое складываешь. Так и с опокой поступают.

Разрезают вдоль, напополам, модель вынимают, затем обе части опоки вновь соединяют вместе. Внутри опоки вместо модели теперь что? Правильно, пустота образовалась. Заметь — нужной формы пустота!

Через специальное небольшое отверстие (*литник*) туда заливают расплавленный жидкий металл, а когда металл застывает, глиняную форму разрушают. Встречайте — готовая отливка! Вот так и можно — даже из варёного рака — скульптуру сделать.

Почему же история о раке стала легендой? Почему об этом случае туристам в Каслях рассказывают наперебой? Может, обилием раков в своих озёрах похвастаться хотят? А то и просто — позабавить?

Тут дело вот в чём. Рак — существо небольшое, но попробуйка, слепи его! Я, например, не возьмусь, потому что рака слепить — это тебе не колбаски и шарики из пластилина катать! Форма у него — весьма и весьма сложная.

И если уж чугунный рак получился как настоящий, во всех подробностях — от зазубринок на клешнях до выпученных глаз, тонких усиков, и даже рисунка на панцире — стало быть, отформовали того рака наилучшим образом!

В Каслях издревле залегали тонкие кварцевые пески. Благодаря особым свойствам местных песков и глины формовочные смеси здесь получались на редкость пластичными, податливыми, позволяющими запечатлеть самые сложные, прихотливые формы, передавать мельчайший рельеф.

Вот об этом-то и речь. А ты говоришь — раки варёные…

«Фигурка сама в чугун не заскочит»

Над чугунной скульптурой (впрочем, как и над бронзовой) работает не один человек. Кроме скульптора-автора модели, над ней поочерёдно трудятся формовщик, чеканщик и мастер по окраске. Вот и Павел Петрович Бажов — в уже упомянутом нами сказе «Чугунная бабушка» — точно и с юмором подмечает: *«Тоже ведь фигурка, сколь хорошо её ни слепит художник, сама в чугун не заскочит. Умелыми да ловкими руками её переводить доводится.*

Формовщик хоть и по готовому ведёт, а его рука много значит. Чуть оплошал — уродец родится. Дальше чеканка пойдет. Тоже не всякому глазу да руке впору. При отливке, известно, всегда какой ни на есть изъян случится. Ну, наплывчик выбежит, шадринки высыплет, вмятины тоже бывают, а чаще всего путцы под рукой путаются. Это плёночки так по-нашему зовутся. Чеканщику и приходится все эти изъяны подправить: наплывчики загладить, шадринки сбить, путцы срубить. Со стороны глядя, и то видишь — вовсе тонкое это дело, не всякой руке доступно.»

Чугунная скульптура, как бы она хорошо ни была отформована, после отливки выглядит незаконченной: её поверхность требует доработки. Но стоит чеканщику, применив свой инструмент, обработать поверхность, подчеркнуть форму волос, глаз, удалить ненужные пылинки, щербинки, оспинки — как скульптура примет вид художественного произведения.

Полную завершённость каслинская скульптура обретает после окраски. *«Бронзировка да покраска проще кажутся, а изведай — узнаешь, что и тут всяких хитростей-тонкостей многонько».*

Словом, кроме песка, глины да чугуна ещё руки нужны умелые.

Каслинский павильон: краткая история «русского чуда»

Самое знаменитое произведение каслинцев — чугунный павильон, выполненный по проекту архитектора Е.Е.Баумгартена. Это сложное и богато декорированное произведение считается самым крупным архитектурным сооружением в мире, отлитым из чугуна.

Зачем железоделательному заводу чугунные кружева?

Может быть, ты думаешь, что в Каслях — как научились чугунные фигурки ваять, — с тех пор только и делали, что художественным литьём занимались? Не тут-то было! Хотя литьё, действительно, принесло здешним мастерам мировую славу, оно никогда не было основной продукцией Каслинского чугунолитейного и железоделательного завода.

По сведениям Уральского горного управления в 1882 году заводом было выплавлено чугуна «штыкового, в крохах и припасах» — 964 448 пудов, произведено «ваграночного литья» — 101 450 пудов, а «кабинетных вещей» отлито всего 251 пуд; в 1892 году произведено 1 378 984 пуда чугуна, выпущено 158 560 пудов «ваграночного литья» и только 642 пуда «кабинетных вещей».

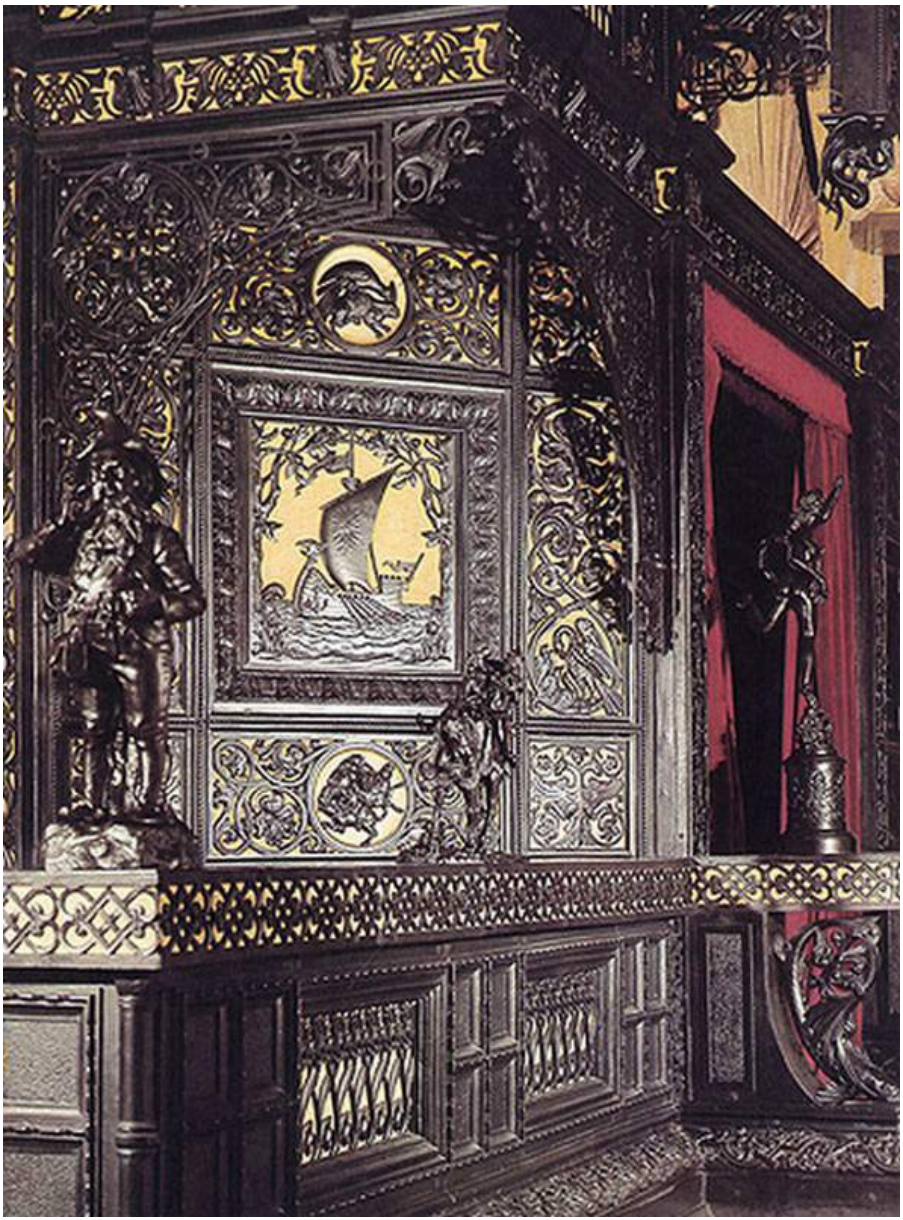
Девятьсот тысяч — это тебе не двести пудов, а полтора миллиона — не шесть сотен! Сам понимаешь, и доходы несопоставимы. Зачем заводчики вообще художественным литьём занимались? Думаешь, из любви к искусству? Может быть… Однако, были и другие причины, более весомые для человека с практической жилкой. А уральским заводчикам в практичности и смётке не откажешь.

Чугунный павильон каслинские мастера соорудили специально для Всемирной художественно-промышленной выставке в Париже, которая проходила в 1900 году.

Так принято — все участники больших международных выставок своими силами сооружают временные выставочные помещения, а внутри — располагают свои экспонаты. Люди заходят, рассматривают. Когда выставка закончится — павильоны разберут, вот и всё.

В Каслинском чугунном павильоне на обозрение широкой публики были выставлены образцы продукции Кыштымского

горного округа. Однако павильон и сам по себе оказался настоящим выставочным экспонатом! Чугунный, а издали поглядишь — как будто из кружева соткан. Весь мир удивили каслинские мастера — сложностью, мастерством, феноменальным качеством работы.



Когда погасли огни Парижской выставки, павильон разобрали и отправили обратно на Урал, в Касли. Многие годы ящики так и не распаковывались, и вплоть до конца гражданской войны

пролежали в подвале дома управляющего заводом…

Зато дипломы и медали, восторженные отзывы прессы и широкая реклама в газетах принесли Каслинскому заводу мировую славу преуспевающего предприятия.

За два года до триумфа

Готовиться к намеченной на 1900-й год Парижской выставке на заводе начали заблаговременно. Заказали проект выставочного павильона молодому петербургскому архитектору Е. Е. Баумгартену. В конце 1898 года он прислал в Касли чертежи и рисунки «павильона-дворца».

К работе над ним привлекли лучших мастеров. Модельщики «первой руки» переносили рисунки на дерево и резали по ним модели. По этим моделям отливали уже модели *бронзовые* (бронза, в отличие от дерева, хорошо сохранялась при многократных формовках). Бронзовые модели переходили в руки чеканщиков, а уж затем по ним формовщики и литейщики отливали *чугунные* детали. Наконец, чугунные детали поступали к чеканщикам, наносившим последние штрихи.

Многие детали каслинского павильона сохранили на оборотной стороне личное клеймо формовщика — первую букву имени и фамилию. Шестнадцать мастеров оставили свои «автографы» на чугунных рельефах.

Наступила осень 1899-го. К этому времени все многочисленные части «чугунного дворца» — а их около трёх тысяч! — уже отлиты и готовы к сборке.

Теперь нужно было собрать павильон, тщательно подогнать детали, определить места их крепления к каркасу, исправить мелкие недоработки. Дождался своего часа и мастер по окраске художественного литья: выкрасил все детали однотонной чёрной «вахромеевской» сажей.

Всё своё — с собой!

Окрашенные детали аккуратно упаковали в ящики и отправили в Париж. Вместе с ними в столицу Франции поехали и каслинские умельцы: модельщики и чеканщики, формовщики и литейщики, плотники и глиномёсы, — без них привезенный в Париж павильон остался бы лежать в ящиках. Ведь никто другой не смог бы его собрать!

В Каслинском музее художественного литья есть фотография 25 рабочих, направляющихся на Парижскую выставку, сделанная

во время их краткой остановки в Сарапуле. На ней все без исключения мастеровые, — и бородатые, и безусые, — одеты в новые шубы с бобровыми и каракулевыми воротниками и такие же шапки и папахи: перед отъездом хозяева заводов приодели своих работников. Кроме того, всем им сшили костюмы из черного плиса и выдали новые сапоги.

В Париж везли не только павильон и образцы продукции заводов, но и, чтоб избежать конфуза, все необходимое для отливки любой детали, случайно сломавшейся в пути: древесный уголь, чугун в слитках, формовочные тонкие пески, различный инструмент и оснастку.

В Париже

Многолюдный сверкающий Париж поразил каслинцев широтой и размахом Всемирной выставки, вошедшей в историю как «выставка века». Около полусотни выставочных комплексов были заполнены разнообразными диковинами из многих стран мира.

Каслинский чугунный павильон собрали в здании отдела горного дела и металлургии, в центре второго этажа, прямо под огромным стеклянным куполом, и был со всех сторон прекрасно освещён.

В середине апреля 1900 года архитектор Баумгартен писал из Парижа: «*Место, отведенное наверху, прекрасно, положение павильона очень выгодно: он виден отовсюду… Что касается исполнения, то оно хорошо совсем, если бы опять не злоупотребления сглаживаниями, чеканкой и, главное, чёрным цветом, сильно напоминающим сапоги, хорошо вычищенные ваксой. Тут я думаю несколько поправить, введя местами бронзировку и плесень, что берется сделать собственноручно Богач, находящийся здесь… Наш павильон, по общим отзывам, будет гвоздём отдела…*»

И действительно, Богумил Осипович Богач местами покрыл поверхность составом своего изобретения. Состав для «обронзировки» чугунного литья давал на поверхности чугуна искусственную патину, очень похожую на естественный зелёный налёт на старинных памятниках. После такой «обронзировки» павильон уже не напоминал начищенные ваксой сапоги, а приобрёл вид художественно-антикварный.

Открыли его точно в срок — в день открытия Всемирной Парижской художественно-промышленной выставки — 28 апреля 1900 года (по новому стилю).

Энциклопедия чугунного художественного литья

Ажурная громада павильона напоминала сказочный дворец, стены которого словно сотканы из причудливых узоров и замысловатых рельефов.

Изображения фантастических драконов и мудрых сов, зорких соколов и хищных зверей, сказочных «дурман-цветов» и вещих птиц, необыкновенных рыб с хвостом-цветком и быстрых кораблей будоражили воображение.

Три парадно оформленных входа манили в мир художественной скульптуры: павильон был наполнен всевозможными статуэтками, полочками, подсвечниками, пепельницами… Выставленные внутри и вокруг павильона, они ещё больше усиливали впечатление, производимое разнообразием и совершенством выделки чугуна.

Посетители смогли увидеть в каслинском павильоне целую энциклопедию чугунного художественного литья.

«Русское чудо»

Успех уральских мастеров превзошел все ожидания. Павильон стал сенсацией. Продукции заводов Кыштымского горного округа была присуждена высшая награда — хрустальный Гран-При и большая золотая медаль. Высшая награда сопровождалась восторженными откликами прессы.

Возле павильона толпилось множество восхищённых людей из разных стран. С утра и до вечера, с первого и до последнего дня работы выставки не иссякал поток нарядных посетителей, восторженно, а порой и недоверчиво-пристрастно изучающих «русское чудо».

Огромный интерес у европейской публики вызывали и сами уральские мастера — широкоплечие бородачи в прямых картузах, длинных чёрных кафтанах и брюках, заправленных в сапоги.

Ювелирная работа

Как и во время любой промышленной выставки, в павильоне заключались торговые сделки. Покупателям предлагали иллюстрированные каталоги художественного литья на русском и французском языках. Любой посетитель мог подержать в руках лёгкий тонкостенный чугунок или ажурную вазу, изящную статуэтку или чугунную линейку, которая сгибалась в кольцо, цепочку для карманных часов весом всего 25 граммов или литой чугунный портсигар с тончайшим рельефом, продававшиеся в

Париже по цене серебряных изделий. Трудно было поверить, что все это отлито из чугуна.

Каждый покупатель на память о посещении экспозиции Кыштымских заводов получал в подарок ювелирной работы брелок. Разумеется, из чугуна: рыбку, кабана, собачку, бычка, крысу, якорь, скрещённые молоточки — на выбор.

«Россия» не продаётся!»

Среди многочисленных высоких гостей Каслинский павильон посетил и тогдашний президент Франции Эмиль Лубо. Он выразил желание приобрести павильон для республики за баснословную по тем временам цену — два миллиона рублей, — вместе со всей коллекцией каслинского художественного литья. Управляющий Кыштымскими заводами П. М. Карпинский передал согласие владельцев продать все, кроме скульптуры Н. А. Лаверецкого «Россия», стоявшей у входа и символизировавшей собой русскую державу. Торг был долгим, а ответ один: «Россия» не продаётся!»

Тогда президент, слегка уязвлённый, позволил себе

усомниться в прекрасном качестве каслинского литья. Он, указав на ажурное, тончайшей работы чугунное блюдо, заметил: «Если такая красота упадет случайно на пол, то обязательно разобьется».

Говорят, мастер, стоявший рядом, не сробел — бросил тарелку ребром об пол! Покатилась тарелка, подпрыгнула, но не разбилась. Свита ахнула, президент удивился и… набавил цену. Но сделка всё равно не состоялась.

Новая жизнь чугунного дворца

Если ты уралец, то наверняка с Каслинским павильоном знаком не понаслышке. А если нет, знай — на это удивительное сооружение сегодня можно посмотреть в Екатеринбургском музее изобразительных искусств.

В 50-е годы XX века Каслинский чугунный павильон был воссоздан мастерами-литейщиками, а в 1978 году был зарегистрирован ЮНЕСКО как раритет — единственное в мире архитектурное сооружение из чугуна, находящееся в музейной коллекции.

Глава пятая
УКРАШЕННЫЕ КЛИНКИ

Златоустовская гравюра на стали

Златоуст — небольшой уральский городок, но на весь мир знаменит. Здесь с начала 19 века делали украшенное белое оружие. И до сих пор делают, получается отменно. Стиль — уникальный, златоустовскую работу ни с какой другой не спутаешь.

Знаешь ли ты, что такое белое оружие? Так раньше называли холодное оружие. Не всякое, конечно — копья, рогатины и палицы не считаются. А вот мечи, палаши, шпаги, рапиры, сабли, шашки, тесаки, кортики, ножи, кинжалы — оружие белое. Честное значит, благородное, что ли. В отличие от «чёрного», огнестрельного.

Так вот, в 1815-м году здесь, на Златоустовском железоделательном заводе, стали не только «чёрные» пушки лить, но и ковать «белые» сабли, палаши и кинжалы.

К этому времени только-только отгремели канонады наполеоновских войн, сотрясавшие Европу с самого начала века, и государственной важности идея — создать здесь, в Златоусте, центр по изготовлению холодного украшенного оружия — окончательно созрела.

Времена опасности, также как и моменты национального триумфа, ведут к сплочению людей, и государство всячески старается способствовать этому, поднимая боевой дух нации, тем более армии и её элиты — офицерства. Потребность в дорогом красивом оружии говорит нам об очень высоком статусе военных в обществе в то время. События Отечественной войны 1812 года не могли не породить особого отношения всех россиян к её недавним героям.

Итак, уральская фабрика украшенного оружия открылась в 1815 году, на Златоустовском металлургическом заводе. Сам же завод был основан гораздо раньше — ещё в 1754 году. Решающим обстоятельством для создания фабрики «белого» оружия именно в Златоусте стало очень высокое качество выпускаемой здесь стали.

Штучная работа

В 1818 году были выработаны специальные правила по «отделению украшенного оружия Златоустовской фабрики». Согласно этим правилам, отделение украшенного оружия было разделено на 12 цехов — ковки клинков, закалки клинков, заточки и полировки, травки и позолоты, железных и стальных эфесов, литейный, отделки медных эфесов, железных ножен, резной, столярный, кожаных ножен, проволочный. Была установлена и норма выработки офицерского оружия — по 100 штук в месяц.

Сто штук — немного, конечно. Но украшенное оружие — оружие дорогое, штучное, работа по его изготовлению многоэтапна и сложна, именно поэтому партии такого оружия были небольшими. К тому же, местным златоустовским оружейникам многому ещё предстояло научиться.

Учителя и ученики

Для того, чтобы обучить уральцев оружейному ремеслу, выписали мастеров из-за границы. Из знаменитого Золингена: в этом немецком городе издавна работали династии опытных оружейников, специалистов по ковке, вытравке, позолоте клинков, по лакировке кожаных ножен.

Золингеновские клинки славились по всей Европе, слыли прочными, острыми, да и украшены всегда были с большим тщанием: затейливыми сложными орнаментами и гирляндами.

Статус иностранных специалистов, прибывших в Златоуст, на здешней фабрике был очень высок. Согласно инструкции чиновникам, наблюдающих за обучением русских оружейному делу, вменялось в обязанность ежемесячно докладывать об успехах каждого русского работника Златоустовской оружейной фабрики. За работой иностранных учителей чиновник тоже был обязан наблюдать, но вот делать им серьёзных замечаний права не имел. Заметив, что мастер не старается обучать работников, или что он отлучается от работы, или употребляет работников для собственных нужд, чиновник довольствовался «*ласковым увещеванием*» иностранца, и не мог «*ни наказывать мастера, ниже делать ему строгих выговоров, хотя бы он того и заслужил*».

А между тем скоро выяснилось, что из 74 иностранных мастеров, выписанных из Германии, только 29 были знатоками своего дела, а остальные были крайне плохо знакомы с изготовлением холодного оружия и ещё сами должны были учиться!

Однако, златоустовские оружейники постепенно освоили технику, которой обладали немецкие мастера, в том числе и технику гравюры на стали. Более того, они стали применять свой способ гравирования, отличный от немецкого. Решили на свой, российский лад клинки украшать. И здорово получилось.

Иванко-Крылатко

Ты, может быть, читал бажовский сказ про Иванко-Крылатко? Про молодого мастера, который в искусстве украшения оружия обошёл учителя-немца, и стал своих, «фирменных», коньков с крылышками на клинках рисовать?

Так вот, Иванко и в самом деле такой был — жил в Златоусте, в 19 веке. Гордостью уральского искусства является имя златоустовского гравёра Ивана Николаевича Бушуева. А крылатые бушуевские коньки на саблях стали такими знаменитыми, что городской герб Златоуста теперь украшает конёк с крылышками.

Выдающийся был мастер. Он-то руку и приложил к тому, что теперь называют «златоустовская гравюра на стали».

Клинковые рисовальщики

Понятно, фломастером клинок не разрисуешь. И обычная краска не годится. Тут нужна гравировка — чтоб украшение ни смыть, ни стереть нельзя было. Вот немцы наших подмастерьев и учили поначалу гравировке, а ещё — воронению, синению, золочению.

Только в результате у немецких мастеров всё как-то сухо выходило. Чистая работа, тонкая, аккуратная. Но живости, смелости, свободного дыхания в рисунке не было.

Да и какая тут свобода, если надо рисунок иглой процарапывать! Золингеновские мастера делали так: покрывали клинок киноварью, сушили, а потом на этой поверхности старательно выскребали задуманный рисунок. Материал, конечно, сопротивляется, руке размахнуться не даёт. Сам понимаешь, циркулем по парте скрести совсем не то же самое, что по ней же фломастером чиркать.

Так вот. Процарапают рисунок, потом клинок кислотой протравят. Где процарапано — кислота с металлом соприкасается и его разъедает. В этих местах тонкие бороздки-линии навсегда остаются. Из них рисунок и складывался — матовый, слегка углублённый. Там где слой киновари не нарушен, кислота

поверхности клинка не коснётся. И когда киноварь уберут, окажется, что фон сохранил светлый блеск нетравлёной стали.

А Бушуев придумал другой способ. Он взял тонкую кисточку, и рисунок на клинке киноварью нарисовал. А потом вытравил клинок. Получилось наоборот — рисунок выпуклый, блестящий, а фон вокруг — матовый.

И получилось, что можно теперь не процарапывать изображение, а именно *рисовать* на клинке — лёгкими и свободными движениями кисти. Не зря мастеров, что наносили рисунки на клинок, стали звать клинковыми рисовальщиками. Правда, здорово звучит?

Коллекция военно-исторического музея артилерии, инженерных войск и войск связи

Клинковым рисовальщикам принадлежала и до сих пор принадлежит одна из важнейших ролей в производстве златоустовских украшенных клинков. Здесь нужны не только совершенное знание дела, но и талант. Перед тем как приступить к разрисовке клинка, гравёры в течение продолжительного времени работают над составлением эскиза, который после окончательной доработки и наносится на сталь клинка.

Превосходство русского оружия

Надо сказать, что государственная регламентация, столь сильная в эпоху классицизма, сказывалась и в производстве украшенного оружия. Оружие на Златоустовской фабрике делалось по образцам, присылаемым из Петербурга. К счастью, столичные образцы определяли только форму клинка. Украшение же целиком зависело от искусства и фантазии златоустовских художников.

Современники довольно скоро заговорили о новаторстве уральских оружейников. Конечно, широкую публику не волновали тонкости производственного процесса, но его художественные результаты не могли оказаться незамеченными. Журнал «Отечественные записки» писал в 1826 году, что из «*сравнения обыкновенной сабли Златоустовской с самою богатейшею Солингеновской (выполненной мастерами из Золингена — прим. авт.) — можно убедиться в превосходстве русского оружия перед немецким. Немцы ограничивались одними арматурами и гирляндами, не осмеливаясь выделывать золотом фигур или групп, напротив того, в Златоусте рисуются на клинках целые баталии и мифологические происшествия*».

Теперь сабли и охотничьи ножи стали украшать не только гирлянды да арматуры.

Поскакали по поверхности клинков золотые всадники — в киверах и гусарских ментиках, со знамёнами, сабли наголо! Затрубили в рог охотники, понеслись борзые собаки — догоняют кабана, вцепляются в морду, хватают сзади.

А вот — вышел с рогатиной на медведя здоровенный детина, медведь на задних лапах поднялся во весь рост, а передние вверх поднимает, сдаётся, наверное… Обращались мастера и к сценам труда, изображая то, что прекрасно знали сами — например, мастерские по изготовлению холодного оружия.

Вот так и родилась знаменитая златоустовская гравюра на стали, отличающаяся от классической гравюры, как живописное полотно от карандашного рисунка.

Баталии и арматуры

Самое значительное место в искусстве гравёров Златоуста заняли батальные сцены — не только потому, что ими логично украшать оружие. Пристальное внимание оружейников к военно-патриотической теме было связано с десятилетием, а затем и пятнадцатилетием Отечественной войны 1812 года. Вот почему развернутые панорамы сражений и сцены конных боёв украшают многие златоустовские клинки того времени. Яркий пример — знаменитая сабля, получившая название «Бородинское сражение».

Впрочем, от традиционных для украшения холодного оружия декоративных орнаментов златоустовские мастера также не отказались. В 1820—1830-е годы в России были сильны веяния классицизма, а зрелый классицизм страсть как любил военную атрибутику (копья, мечи, щиты, сабли, шлемы). Не только в декоративном искусстве, но и в архитектуре того времени, и в живописи были популярны так называемые *арматуры* — композиции из перекрещенных знамён, доспехов, оружия. (Проще говоря, арматуры — это военные эмблемы, на которых сабли и флаги собраны в пучок. Слова пришло к нам из латинского: armatura означает вооружение, снаряжение.)

Вот и сабля «Бородинское сражение» помимо многофигурной сюжетной сцены украшена композицией из военного барабана, гусарского кивера с султаном, перекрещенных копий, ножей, сабель и лавровых ветвей.

Ядовитые технологии

Кроме гравировки, для украшения клинка применялись воронение, синение и золочение. Готовый клинок нагревали над сильно раскаленными углями, отчего цвет стали начинал меняться — желтел, затем краснел и, наконец, синел. Нужную степень изменения цвета диктовала мастеру профессиональная интуиция: в этот момент клинок быстро опускался в конопляное масло — так закреплялся полученный цвет.

Золочение клинка было принципиально похоже на процесс гравирования, только на этот раз масляной краской покрывался весь клинок, а нетронутым оставался рисунок, предназначенный для золочения. Золото смешивали с ртутью и наносили смесь на незакрашенные места. Затем помещали клинок над раскаленными углями. Ртуть от нагрева испарялась, а золото присоединялось к стали, образуя необходимый орнамент. Этот способ золочения, однако, был очень вреден для здоровья, так как позолотчики были вынуждены дышать ядовитыми парами ртути.

Волнистый узор булата

В 1830—1840-х годах произошли на фабрике заметные перемены. Златоустовские оружейники вдруг увидели и оценили своеобразную красоту чистого булатного клинка: волнистые и струйчатые узоры булата напоминали переливчатость муаровой ленты. Мастера стали проявлять стремление сохранить его поверхность нетронутой, — в этом сказались веяния Востока, в частности, влияние грузинских оружейников. Зато значительное внимание стало уделяться отделке ножен. Вот описание ножен 1834 года: «*ножна оклеена малиновым бархатом со стальною возвышенной позолотой оправою*». В это же время златоустовские художники начинают использовать для отделки ножен и эфесов уральские самоцветы.

В 1870-80-х годы оружие стали украшать пышным орнаментом в духе псевдорусского искусства. Мастеров-оружейников совсем перестали занимать сюжетные сцены, составлявшие главную, неповторимую особенность златоустовского украшенного оружия.

Но созданная в 20—30-е годы XIX века златоустовская гравюра на стали до сих пор удивляет и радует нас.

Музей оружия

Отменные украшенные клинки можно увидеть в Златоустовском краеведческом музее. Здание, в котором он располагается — само по себе замечательное: старинное, построенное ещё во времена классицизма. И внутри чего только нет! Коллекция минералов, одна из самых богатых в России есть в экспозиции, старинные книги, чучела уральских животных на фоне среды их обитания, и прочие весьма любопытные экспонаты.

Но всё-таки самое интересное в этом музее — коллекция оружия. Во-первых, эта коллекция самая большая из всех существующих (кое-какие златоустовские палаши и сабли, конечно, и в других российских музеях хранятся). А, главное, здесь представлены не только конечные результаты работы оружейников, но и все стадии, которые проходит железная заготовка — начиная с простой болванки и заканчивая готовой шашкой.

А ещё в музее есть рыцарские доспехи! Их тоже мастер Бушуев делал, вместе с Иваном Бояршиновым, вторым выдающимся мастером златоустовской гравюры. В обращении Бушуева к созданию рыцарского вооружения сказались романтические увлечения 1820-1830-х годов. «Древнее

вооружение» Ивана Бушуева — произведение декоративно-прикладного искусства, созданное по мотивам средневековья.

Может ты и про «чёрные ножи» слышал? Знай — они тоже златоустовские. Это уж в двадцатом веке было. В Великую Отечественную ими были вооружены наши разведчики. «Чёрными» эти ножи называли за чёрную рукоять. А ещё во время войны со златоустовскими клинками наголо шли в атаку бойцы кавалерийских корпусов Доватора и Белова, башкирские конники генерала Шаймуратова.

И сегодня в Златоусте холодное оружие выпускают. И украшают его мастерски.

Глава шестая
КАМЕННЫЙ ЦВЕТОК

Камнерезное искусство Урала.

Город камня

Век назад Екатеринбург — по свидетельству великого русского геохимика и минералога Александра Ферсмана — «был настоящим городом камня».

Вот что увидел молодой Ферсман, когда впервые приехал на Урал в 1912 году, получив «командировку от Академии наук и 150 рублей на поездку»:

> «*Вся улица от вокзала в город была занята гранильными мастерскими, а в них гранился изумруд в громадных количествах. Но самое замечательное было то, что весь этот изумруд был краденый, ибо по договору все изумрудные копи были отданы на откуп французской компании и законно ни один камень не мог поступать на вольный рынок. И тем не менее весь Екатеринбург продавал, покупал, гранил, подделывал, подкрашивал и снова продавал уральский изумруд. Отдельные годы дарили «город», как назывался Екатеринбург на Урале, замечательными богатствами: то возом зелёного берилла, то целыми пудами яркого, зелёного хризолита (демантоида), то, наконец, приходили сюда целые вёдра светло-голубых аквамаринов с Шерловой горы.*
>
> *Екатеринбург жил интересами камня — сборы, коллекционирование, продажа, покупка, подмены и фальсификация…*»

Было ли так всегда?

В поисках своих камней

Если я скажу тебе, что в России в XVI и XVII веках драгоценные и поделочные камни почти не добывали, ты мне вряд ли поверишь. А как же неслыханные богатства российских царей и князей? Как же сохранившиеся восхищённые рассказы средневековых иностранных купцов и послов о царских коронах и посохах, осыпанных самоцветами, о нарядах, блиставших золотом и жемчугами, о смарагдах, яхонтах и карбункулах, украшавших оклады священных книг, иконы, и церковную утварь?

Было, не спорю. Но все эти камни-самоцветы были привозные! Их издавна везли на Русь из Византии, из Бухары, с Запада.

Но вот Россия вступила в век восемнадцатый. Получило развитие горное дело. Придворное общество охватила страсть к роскоши. Тогда-то на Урал и были посланы специальные экспедиции по розыску цветных камней. Впрочем, ещё с начала века, не дожидаясь указок сверху, уральские мелкие кустари-самоучки понемногу извлекали из земли камень для огранки и постепенно учились его обрабатывать.

К концу XVIII столетия на Урале было открыто множество новых месторождений. К этому же времени сложилось основное ядро мастеров, и камнерезное искусство стало потомственным делом.

Самоцветная полоса Урала

Мурзинские копи

Трудно назвать другой уголок земного шара, где бы было сосредоточено большее количество ценнейших самоцветов, чем в знаменитых Мурзинских копях.

Село Мурзинка лежит в 120 километрах на север от Екатеринбурга, вдали от железных дорог, на тихом притоке Иртыша — реке Нейве, и находится на территории так называемой *самоцветной полосы Урала*, богатой месторождениями драгоценных камней.

Академик Ферсман в своей, настольной для всякого любителя минералогии, книге «Путешествие за камнем» писал об этом крае так: «*Мурзинка — на Урале понятие собирательное; к ней относил продавец или любитель камней старого Екатеринбурга целый район Среднего Урала, тянущийся вдоль восточных склонов почти на 75 километров, начиная с лесной глуши притоков Тагила; с ней, с этой сказочной Мурзинкой, на Урале связывают и хороший тяжеловес голубой воды, и золотистый топаз, или прекрасный аметист, загорающийся вечером кровавым огнем. К ней на Урале огульно относят все лучшее, что дает его природа*».

В Мурзинке, действительно, залегают и полевые шпаты, и письменные граниты, горный хрусталь и чёрные турмалины, аметист, изумруды, топазы, бериллы.

Село Мурзинка было основано в конце XVII века как острог, казачий гарнизон которого охранял Верхотурский тракт. Кто и когда нашёл здесь первый самоцвет, неизвестно, однако уже в 1669 году сын местного рудознатца Тумашева Дмитрий привёз в столицу найденные им в окрестностях Мурзинки драгоценные камни.

До 1721 года в этих местах добыча самоцветов была в основном стихийной, основанной на крестьянских старательских работах. Но по приказу Петра I была введена государственная монополия на уральские камни. Вот тогда-то их поиск, добыча, оценка и обработка были упорядочены и систематизированы.

Уральские самоцветы

Каких только самоцветов не находили люди на Урале! Прозрачные как вода, кристаллы горного хрусталя; дымчатый кварц, чёрные морионы, бледно-фиолетовые с кровавым отсветом аметисты, винно-жёлтые цитрины. Голубоватые, с характерным стеклянным блеском мурзинские топазы. Жёлто-оранжевый волокнистый сердолик. Яшмы с фантастическим рисунком, так хорошо принимающие полировку. Малиново-розовый с чёрными жилками и пятнами родонит-орлец. Турмалины — синие, красные, розовые, чёрные (по-уральски — *шерлы*). Малахит — рисунчатый, шелковистый, напоминающий «закипевшую» морскую пучину. Ультрамариновый благородный лазурит. Великолепные ярко-зелёные изумруды, золотистые бериллы, александриты, зелёная окраска которых при искусственном свете сменяется фиолетово-розовой, золотисто-зелёные хризолиты… Словом, всего и не перечислишь!

Одни камни ценились ювелирами, другие шли на небольшие

поделки, или на вещи значительных размеров — чаши, колонны и даже саркофаги.

Любопытно, что почти все самоцветы имели на Урале свои «прозвища». Вот что сообщает читателю о местных названиях камней Мамин-Сибиряк в своём очерке «Самоцветы», написанном в 1890 году:

> «…*«струганец» — кристалл вообще, «тумпас» употребляется в том же значении и отчасти заменяет слово штуф, смольяк — дымчатый горный хрусталь, раух-топах, тяжеловес — благородный топаз и т. д. В Мурзинке сохранилось ещё своё собственное название для всех драгоценных камней: тальяшки или тальянчики, т. е. камни, которые когда-то разыскивали выписанные на Урал итальянцы. Большинство камней носят испорченные названия, прилаженные к мужицкому говору: аматист, шерла. Замечательно, что такие испорченные слова обошли весь Урал: на заводах и на рудниках везде говорят вместо кварц — «скварец», вместо колчедан — «колчеган», как те же рабочие окрестили ватерпас «вертипасом», а домкрат «панкрашкой»…*»

Гранильная «мельница» на Исетском берегу

Ещё в 1738 г. в Екатеринбурге была создана так называемая «шлифовальная «мельница» (вторая после Петергофской государственная гранильная фабрика). Она живописно раскинулась на берегу Исетского пруда, водами которого и приводилось в движение «мельничное» колесо.

В течение почти всего XVIII века крупные заказы выполнялись из мрамора — более мягкого, чем яшма или, к примеру, агат. Уральские камнерезы делали мраморные архитектурные детали — ступени, плиты, поручни, колонны — для Смольного монастыря, Петергофа, Царского села, а также для знаменитого Мраморного дворца в Петербурге, построенного по проекту архитектора Антонио Ринальди.

Из твёрдых пород (мурзинских топазов, сердолика, горного хрусталя) в XVIII веке производили только мелкие предметы — печати, мундштуки, табакерки, рукояти для кортиков. Оно и понятно, твёрдые камни обрабатывать — дело долгое, трудоёмкое, требует серьёзных навыков и соответствующего инструмента.

Уже с 1780-х годов Екатеринбургская гранильная фабрика полностью перешла на обработку твёрдых пород, а здешние мастера стали уверенно браться за сложные в производстве округлые формы.

Главной задачей «мельницы» было производство крупных художественных изделий. Фабрика готовила большие чаши, вазы, обелиски, канделябры, столы, большие киоты для церквей, балюстрады. Всё это шло в императорские дворцы, в храмы, для подношения иностранным дворам и послам. Чем более зрелым становился русский классицизм, тем большее внимание уделялось изделиям из камня: они стали излюбленными предметами убранства дворцовых залов. Каменные вазы повторяли формы античных сосудов — амфор, киликов: ведь классицизм всегда обожествлял и прославлял античность. А поистине циклопические размеры многих каменных вещей говорят о больших амбициях этого государственного стиля столь же красноречиво, сколь и известный нам по архитектуре гигантский ордер с колоннами в два-три этажа высотой.

Десятилетия упорного труда

Обработка и доставка крупных заказных вещей на место сопровождались большими сложностями.

Так, знаменитая ваза из авантюрина, изготовленная на Екатеринбургской гранильной фабрике в середине прошлого века, делалась в течение нескольких лет по частям: тело и ножка отдельно. В 1842 году она была закончена, и начались заботы по перевозке. Вес вазы был огромен: «*…одна верхняя часть ныне примерно весит около 100 пудов, а с укупоркой (то есть с упаковкой — прим. авт.) 150 пудов…*»

Решено было во избежание значительных расходов отправить чашу в Петербург водою с караваном. Однако за время пути Ладожский канал закрылся льдом, и караван вынужден был зазимовать на реке Волхове.

Только 21 мая 1843 года авантюриновая чаша появилась в Петербурге. Её было решено «*…поместить в бельэтаже нового Эрмитажа в 1-м зале для медалей*», но и доставленная в Эрмитаж, ваза не сразу была водворена на отведенное место. В зале, где она должна была поместиться, сильными грузами испытывалась крепость балок — выдержат ли они 250-пудовую тяжесть вазы. Выдержали! И ваза, наконец, была поставлена на место.

А вот история вазы из калканской яшмы, изготовление которой заняло более четверти века. Эскиз её был утвержден

правительственным Кабинетом в 1823 году. В 1825-м на Екатеринбургскую шлифовальную «мельницу» привезли из специально снаряженной в Оренбургскую губернию экспедиции глыбу калканской яшмы. Вскоре выяснилось, что из этого камня задуманная ваза не получится. Рисунок отправили обратно в Кабинет, там его изменили, и прислали для исполнения на фабрику (как ты понимаешь, электронной и даже авиапочты тогда не было, одна только пересылка чертежей занимала весьма продолжительное время).

В течение последующих десяти лет (!) производились только обрезка, грубая обточка и небольшая «выемка внутренностей». В 1836 году при специальном осмотре оказалось, что ваза — вследствие некоторых недостатков камня — не может быть сделана в точном соответствии с рисунком, и в нём опять пришлось сделать изменения.

Лучшие мастера фабрики работали над этой вазой по десять часов в сутки. Несмотря на это, работа над вазой растянулась почти на тридцать лет и закончилась уже в 1851 году! На «мельнице» были мастера, которые отдали этой вазе по 25 лет своей жизни.

Колдовской камень малахит

Платье из камня-малахита носила (и, верно, до сей поры носит) Медной горы Хозяйка. Невероятной красоты женщина с зелёными глазами и длинной косой под кокошником — такой представлялась уральцам покровительница рудокопов. Она считалась и хранительницей малахита, что не удивительно, медь и малахит в земле всегда залегают рядом. Так Хозяйку иногда и называли — Малахитница.

«Малахит в перстнях носили, помните?»

На Урале в больших количествах добывать малахит стали после открытия крупных медных рудников. Было время, когда ежегодно из рудников Меднорудянска и Гумешевска извлекалось несколько тысяч пудов прекрасного камня — то светло-зелёного, то тёмно-зелёного, атласного. В 1835 г. была найдена огромная глыба малахита весом в 25 тонн! Впоследствии эта глыба, разбитая на куски весом по 2 тонны, была использована на облицовку знаменитого малахитового зала Зимнего дворца.

В середине XIX века началась повальная мода на малахит в отделке интерьеров: в 1830-1840-е годы из камня употребляемого ювелирами, малахит превратился в материал архитектурного декора. Известный русский художник А. Венецианов (тот самый, что написал «Жнецов» и «Спящего пастушка») в одном из частных писем сообщал о заново отделываемом — после сильного пожара — Зимнем дворце: «*Дворец чуть-чуть не кончен (я ещё не был), и в нём будет малахитовая комната — малахит в перстнях носили, помните?*»

Из высокосортного малахита по-прежнему делали серьги, перстни, ожерелья, диадемы, броши, шкатулки. Мелкие обломки и более плохие сорта этого минерала обычно истирали на краску. Вплоть до революции в Екатеринбурге и Нижнем Тагиле можно было видеть крыши, окрашенные малахитом в красивый

синевато-зелёный цвет.

Русская мозаика

Восторгаясь огромными вазами в залах Эрмитажа, сверкающими столами и мощными колоннами в Зимнем дворце или Исаакиевском соборе, не следует заблуждаться — все эти уникальные предметы сделаны из мелких кусочков, а не из цельного камня.

Метод, которым пользовались мастера при работе с малахитом, получил название «русской мозаики».

Природные особенности малахита — обилие крупных и мелких пустот, посторонних включений, ноздреватость — заставили в работе с ним отказаться от привычных представлений о всефасадной красоте камня, позволяющей выделывать объёмные вещи. Поэтому основу изделия вырезали из змеевика, мрамора или другого камня попроще.

Для изготовления русской мозаики куски малахита распиливались. Получались пластинки — толщиной в несколько миллиметров. Их подгоняли таким образом, чтоб составился общий красивый рисунок, а швы между пластинками были незаметны. Пластинки наклеивали на форму из камня или

металла, которую хотели покрыть малахитом, и затем неровности зашлифовывали и полировали.

Снаружи, кстати, природный малахит часто выглядит некрасивым, пупырчатым, буро-зелёным камушком. Красота, скрытая в малахитовых «почках», обнажается только на срезе камня.

Из одного, относительно небольшого, камня на тулове вазы или столешницы получаются длинные узорчатые ленты или многослойные, большого диаметра кольца «с бахромой». Рисунок на крупном изделии всегда ложится волнами — не зря малахитовый узор сравнивают с травой, зашевелившейся от порыва ветра. Или с закипевшей морской пучиной…

На Западе способ оклеивания простого камня пластинками дорогих пород был известен давно («флорентийская мозаика»). Оригинальность «русской мозаики» заключалась в том, что оклеивались как плоские, так и *закруглённые* поверхности.

Уральскими мастерами, работавшими в этой технике, широко использовался не только малахит, но и лазурит, и изредка яшмы.

Табакерки, мундштуки, яшмовые… ложки!

Монументальные малахитовые и лазуритовые вазы, яшмовые чаши, колонны, каменные столешницы занимали основное место в продукции Екатеринбургской гранильной фабрики, однако здесь делали и небольшие предметы. Например, были популярны настольные яшмовые канделябры (то есть подсвечники) в виде колонн.

Иногда появлялись просто курьёзные вещи. Например, кроме табакерок, мундштуков и рукояток для кортиков резали столовые ложки из красной яшмы.

Хрупкие веточки

«Мода, видишь, была из камней ягоды делать. Виноград, там, смородину, малину и протча. И на все установ имелся. Чёрну, скажем, смородину из агату делали, белу — из дурмашков, клубнику — из сургучной яшмы, княженику — из мелких шерловых шаричков клеили. Однем словом, всякой ягоде свой камень. Для корешков да листочков тоже свой порядок был: кое из офата, кое из малахита либо из орлеца и там еще из какого-нибудь камня».

П.П.Бажов, «Хрупкая веточка»

Из «кабинетных» изделий были весьма распространены «накладки», или пресс-папье из цветных камней. Чугунные пресс-папье, если ты помнишь, украшались фигурками животных. А вот каменные «накладки» декорировались натюрмортами из фруктов, ягод и цветов.

Основание «накладки» делалось из одноцветного тёмного камня. Малина обычно вырезалась из орлеца, морошка — из янтаря или обожжённого красного коралла, виноград — из дымчатого горного хрусталя или аметиста, белая смородина — из хрусталя. Листочки готовились из змеевика.

Вот как работу мастера над подобной вещицей — веточкой крыжовника — описывает в своём сказе П.П. Бажов: «*Ягодки-то крыжовника сперва половинками обточил, потом внутре-то выемки наладил да ещё, где надо, желобочки прошел, где опять узелочки оставил, склеил половинки датогда их начисто и обточил. Живая ягодка-то вышла. Листочки тоже тонко из змеёвки выточил, а на корешок ухитрился колючки тонехонькие пристроить. Однем словом, сортовая работа. В каждой ягодке ровно зёрнышки видно и листочки живые, даже маленько с изъянами: на одном дырки жучком будто проколоты, на другом опять ржавые пятнышки пришлись. Ну, как есть настоящие*».

Натюрморты накладок делались как плоскими, мозаичными, так и объёмными. Например, на чёрную мраморную пластину

укладывали кисть полупрозрачного аметистового винограда. Или — создавали композицию из разных лесных и садовых ягод. Объемные натюрморты точно передавали натуру и выглядели очень эффектно, действительно, как «живые».

Уральские «антики»

В XIX веке здешние камнерезы освоили производство совсем миниатюрных вещиц, и даже резали камеи. Хотя уральские мастера не знали по этой части соперников в России, большинство произведений были всё-таки копиями слепков, выполненных с античных камей или делались с образцов известных зарубежных мастеров XVIII–XIX веков.

Настоящие камеи вырезаются из одного цельного камня, но камень подбирается, к примеру, двухцветный. Задача резчика — вырезать в верхнем слое камня изображение, а нижний (чаще более тёмный) служит фоном. Подлинные античные камеи представляют собой великолепные образцы многослойной резьбы.

Забавно, что первые «антики» в Екатеринбурге изготовлялись из яшм или белого мрамора, который наклеивали на чёрный шифер. Впоследствии уральцы стали применять для выделки разноцветный агат и яшмы, и местные «антики» стали по праву называться камеями, хотя количество слоев обычно не превышало двух.

Дурман-чаша

И всё-таки именно колоссальные вазы прославили на весь мир как самих уральских камнерезов, так и богатства здешних недр.

Повышенный интерес к камню как к монументальному материалу возродился в середине XX веке, когда неоклассические художественные формы приняли еще более циклопический размах. Например, в нашей стране в эпоху сталинизма каменные торшеры, изготовленные по правительственному заказу, были такой толщины, что человеку невозможно было обхватить подобный «канделябр» руками. (Кстати, именно в это время и писал свои сказы известный уральский писатель. Видимо, не случайно и то, что изо всех сказов Бажова самый известный — о Даниле-мастере и его дурман-чаше, о малахитовом «каменном цветке».)

И всё-таки, понимая всю абсурдность и ироничность такого шага — просто увеличить маленький предмет и выполнить его из дорогого материала — мы не можем не восхищаться красотой и великолепием уральских каменных ваз, торшеров и столешниц.

Глава седьмая
КРАШЕНЫЙ РАЙ

Уральская домовая роспись.

Райский сад на стене

Есть знаменитые на весь мир русские народные росписи — горящая золотом хохлома, сине-белая гжель… Ты наверняка слышал о них, и видел в сувенирных лавках расписные вещицы, предназначенные для туристов. Раньше росписи были не сувениром, который привозят из поездки и ставят на полку за стекло, а естественной частью жизни, повседневного быта, местности…

И в каждом российском краю расцветали свои нарисованные цветы и пели свои нарисованные птицы. На свой, особый манер изгибали они свои головки, и краски придавал им тамошний мастер особенные. Это и есть традиция!

На Урале домашнюю утварь тоже расписывали наособицу. Уральские цветы в окружении грациозных тонких травок — изящные, упругие, написанные в одно касание, беглой кистью — расцветали на берестяных бураках и деревянные прялках, на металлические подносах и шкатулках.

Да что прялки и коромысла, у нас на Урале даже избы целиком изнутри разрисовывали! И долгой-долгой зимою, когда за окном бело от снега, видны окрест только тёмные от времени деревенские избы, да молча чернеет за околицей ближний лес, в тепле хорошо натопленной избы — почти как в раю — всегда гостили многоцветье и радость. От расписных венков и букетов тут и там ручейками разбегались по стенам цветочно-ягодные гирлянды — гроздья винограда, кисти красной и чёрной смородины, черёмуховый цвет…

А птиц сколько! Порхающие и сидящие певчие птички, царственные фазаны и горделивые павы с венчиком на высоко поднятой голове, павлины с распущенными веером хвостами, заморские крепкоклювые попугаи, глазастые совы и нахохленные ушастые филины, краснолапые гуси, «чуфыкающие» тетерева, длинноногие цапли, задорные петухи, голенастые фламинго.

Впрочем, в деревенских «райских садах» жили не только птицы — кони, собаки и даже львы, которых отродясь в этих краях не видали.

Дом «крашеный с цвяточком»

Обычай расписывать дома появился только с середины XIX века. Не то, чтобы раньше не умели рисовать, или, допустим, в красоте не нуждались. Нуждались конечно, но смысла украшать стены не было: ведь до той поры все крестьянские избы топились по-чёрному.

Избы, расписанные изнутри мастерами-красильщиками (по-местному — «крашельщиками»), вызывали восхищение. Про такой дом говорили одобрительно: «крашеный с цвяточком».

Если хозяин мог хорошо заплатить мастеру, то интерьер дома расписывался целиком. Украшались не только стены и потолок дома, но и мебель, и вся хозяйственная утварь.

В центре обеденного стола на красном фоне изображался, как символ жизни, зелёный круг с жёлтой окантовкой, жёлтым же красили углы столешницы. Посудный шкаф разрисовывали букетами. Боковые стенки комода *разделывали под мрамор* или *под орех*. Цветочками расписывали и прочий домашний скарб — табуретки, деревянные кровати, треноги, люльки, прялки, швейки, детские стоялки, бочонки для кваса, деревянные дойники, бураки, посуду.

Первым делом, однако, в избе украшали двери. На обратной стороне входной двери рисовали древо жизни — с птицей на вершине.

Не менее важным считалось расписать *голбец* — деревянный пристрой к печи, через дверь которого попадали в подполье. Эту дверь особенно важно было украсить, ведь считалось, что в подполье обитает домовой — охранитель дома, и с ним надо было жить в согласии. Поэтому на двери голбца тоже малевали древо жизни (а, бывало, и круг солнца).

На стенах расцветали целые «сады». Брус над полатями и грядки (доски, прибитые к полке, отделяющей кухню от избы) расписывали вытянутыми по горизонтали гирляндами или букетиками из цветов и ягод. На потолке размещали солнце или цветочные венки.

Со значением украшался чулан: вазон с пышными цветами и спелыми плодами давали хозяевам надежду на богатый урожай, были символом.

А вот простенки красного угла декорировались просто: скромные, неяркие, очень аккуратно выполненные композиции — вазон с кустом, либо ветка. Зверей и птиц тут и вовсе не рисовали. Ведь не следовало отвлекать внимание от расположенной вверху, над красным углом, божницы с иконами.

В углу под полатями также изображались вазы с разрастающимися кустами плодов и цветов, а на вершинах или в центре обязательно размещались характерные птички — пернатая супружеская пара. Нежно любящие друг друга птички традиционно считались в народе символом счастливой семейной жизни. Вот и в свадебной песне деток сравнивают с цветами, а мужа и жену с павлином и павою:

Мне привидился сон:
Будто у нас на широком дворе
Выросла травонька шелковая,
Расцвели цветики аленькие,
Ходил павлин с павушею.
Тот-то павин — я — господин,
Ишо пава — жена моя
Свет Надежда-то Митриевна,
Алы цветики — дети мои.

«Чугунка» на стене крестьянской избы

Впрочем, мир вокруг менялся, новые веяния долетали до сельской глубинки, будоража воображение крестьян, привыкших к жизни размеренной и неторопливой. Первый в России паровоз Черепановых, дорога-чугунка в Нижнем Тагиле, сооружение Великой Сибирской железнодорожной магистрали, русско-японская война…

Метафорический язык растительного орнамента дополнялся сюжетными сценками, в которых мастера-красильщики изображали человека не в виде птички, а с ногами, руками и головой — и чаще всего в городской одежде.

Бравый солдат в кивере и с саблей; счастливый жених с молодой невестой; жена, поджидающая мужа домой, посылает ему весточку-«птичку»; в доме праздник, у входа стоит сам хозяин, приглашая гостей к столу. Там — пьют чай, а тут — барышня с кавалером под ручку прогуливаются. Едет мужик на санях; взявшись за руки, стоят парень с девушкой — подле цветущего куста, а к кусту — конь привязан.

И, наконец, на стене крестьянского дома — паровоз, вагоны, встречающие поезд люди, дежурный по станции…

Кармацкие петушники

Исторически сложилось, что расписывать уральские дома приходили тюменские и вятские красильщики.

Недалеко от Тюмени, в деревнях по берегам небольшой речки Кармак (на востоке теперешней Свердловской области) — Скородуме, Рябове, Гилёве, Кокшарове, Мальцеве, Кармаках жили мастера малярного и «отхожего» промысла (то есть промысла на стороне, «на чужбине», куда нужно «отходить», уходить из села или деревни).

Вот кармацкие красильщики и «ходили», а точнее — ездили. На рубеже XIX–XX веков отсюда уезжало на заработки ежегодно от 300 до 500 человек.

На востоке красильщики добирались до Барнаула, на юге «до самой орды, до степей», на севере — до Тобольска, Тавды, Верхотурья, на западе — до Екатеринбурга. Красить отправлялись на своих лошадях, в свободное от полевых работ время. Чаще всего выезжали вдвоем с товарищем или с кем-нибудь из членов семьи.

Отбывали после масленицы и до посевной, на полтора-два месяца. После посевной и уборки хлебов ехали снова. А, бывало, красильщики задерживались в чужой стороне, и тогда домашним приходилось управляться без них.

Свой «путик»

У каждого мастера был свой определённый маршрут по одним и тем же деревням, называли его «путик».

В деревнях, где работало не одно поколение мастеров, их считали «своими». Хохолины красили в Зауралье у Кургана, Беловы работали около села Байкаловского, Корчагины — в Верхотурском уезде, Мальцевы — в Ирбитском…

В крупных сёлах, располагавшихся на тракте, работали известные мастера. Красильщики менее мастеровитые, менее сноровистые чаще меняли «путик», ездили всё больше по отдаленным деревням. Там крестьяне жили попроще, и были не так взыскательны к малярному художеству.

Тюменские живописцы называли себя крашельщиками (красильщиками), малярами, но некоторые выше держали свою марку, указывая в автографах — мастер.

Расписывали дома мужчины, но нередко им помогали и женщины. Иногда это были целые династии, передававшие своё ремесло из поколения в поколение.

Красильщики старались делать всё на совесть. Были правда, случаи, когда, решив проучить скупого хозяина, они «шахранили». Сделать «шахран» означало испортить работу, обмануть хозяина. И если уж красильщик сработал не лучшим образом, то «путик» менял.

Поэтому маляр, собираясь на промысел в новые места, всегда интересовался у того, кто уже бывал там — не нашахранил ли земляк? За халтурщиков никому краснеть не хотелось.

«Красили не для прибыли, а для хозяйской выгоды…»

Красильному делу начинали учить мальчиков девяти-десяти лет. Научиться приёмам кистевой росписи считалось делом не сложным: для этого достаточно было проработать один сезон. Однако, ловко «кистью махать» было недостаточно. Нужно было уметь варить олифу, растирать краски, ровно окрашивать большие поверхности. Только к шестнадцати-семнадцати годам ученики-подмастерья осваивали все тонкости красильного ремесла.

Вот тогда-то можно было сработать самостоятельно и на совесть, да поставить свой автограф и дату на стенке голбца.

Обычно красильщики подписывали только имя: «*1892 г. красил Кондратий Мальцов*»; «*1882 г. дом красил Димитрий Федоровъ Хмельков*», но попадаются и более пространные тексты: *«Красили не для прибыли, а для хозяйской выгоды Василий Ильич и брат его Алексей Халевины 1899. Вят.»*

Иногда делались надписи и на различной домашней утвари. Например, на лопатке прялки автограф красильщики не ставили, зато могли с обратной стороны вывести назидательное: «*Девице — хорошую вицу, чтобы никуда не шла, сидела пряла*».

Уральский «разбел»

Каким же образом расписывал мастер потолок и бревенчатые стены?

Избы и горницы расписывались по дощатой обшивке. Или — по брёвнам, но тогда пазы между брёвнами всё равно нужно было оклеить тканью или заделать рейками.

После выравнивания поверхности, очистки её пемзой, шпаклевки или оклеивания тканью на два-три раза делали окраску-грунтовку.

Писали мастера масляными красками, олифу использовали собственного приготовления. От качества последней сильно зависела прочность окраски, потому умение варить олифу из льняного или конопляного масла особо ценилось.

Трафарет в уральской домовой росписи почти не применялся, орнамент создавался сразу, «на глаз». Мастер макал пальцы в краску и…

Да-да, именно пальцами, по заранее подготовленному и высушенному фону — белому, голубому или оранжевому, — делалась «подмалёвка»: наносились пятна крупных цветов, бутонов, листьев, ягод, плодов. Только мелкие ягодки выполнялись без неё.

А вот отделку выполняли кистями, и каждая краска наносилась своей кистью.

Основной приём уральской росписи получил название «разбел» (или «разживка»). На кисть брали две краски: основную и, на кончике, — белила. Вращали кисть одним плавным движением, так, чтоб белила ложились по внешнему краю. Благодаря «разбелу» нижний слой краски эффектно просвечивал сквозь верхний.

Завершали роспись «приписки» — тонкие, изящные травки, чёрные или цветные.

Роспись, выполненная с «разбелом», немного напоминает иконописное изображение. Это не случайно. Короткие штрихи белилами поверх основного изображения давно использовались русскими иконописцами. Такие штрихи назывались *пробела́*. (В зависимости от места расположения на иконе — на лике, или на одежде — мастера-иконописцы называли пробела́ либо «движками», либо «оживками», ведь они действительно оживляли рисунок, придавали ему движение.)

Вот красильщики и позаимствовали этот приём у иконников (тем более что многие из «маляров» выполняли и работы по украшению церковных интерьеров). Приём, однако, быстро видоизменился в народном духе: пробела, которые в иконе накладывали напоследок, наносились «одним махом» с основной краской.

В свою очередь, народные изобразительные мотивы проникали в уральскую икону: в виде узоров на одеждах святых, в виде орнаментов на иконописных теремах и палатах.

В Нижней Синячихе

Удивительные образцы уральской народной домовой росписи можно увидеть в музее-заповеднике деревянного зодчества в деревне Нижняя Синячиха Алапаевского района Свердловской области.

Благодаря усилиям создателя и первого директора этого музея, Ивана Даниловича Самойлова, сохранились экспонаты, которые неминуемо должны были со временем исчезнуть (как сгорели, были разобраны на дрова или просто закрашены-перекрашены хозяевами на новый лад многие их собраться). Они собраны, бережно отреставрированы и выставлены на всеобщее обозрение, чтобы радовать глаз и давать нам пищу для размышлений.

Глава восьмая
ТАГИЛЬСКИЙ БУКЕТ

Нижнетагильский расписной поднос

Цветок с расписного тагильского подноса. У него плотный бутон с раскидистыми лепестками. Он окружён кудрявыми листьями и травками, словно волнуемыми лёгким ветерком.

Написанный свободной кистью, цветок этот напоминает росписи в старых уральских избах, «крашеных с цвяточком» — похожие цветы красовались на стенах и потолке, на обеденных столах и детских люльках, на расписных крышках сундуков, берестяных бураках, на дугах, коромыслах и прялках. И не удивительно — горнозаводская тагильская роспись основана на самобытном народном творчестве.

Зародился тагильский промысел в XVIII, когда в Россию из Европы пришла мода на лакированные изделия. Уже в 30-е годы этого столетия на уральских заводах делали простые изделия из жести: «*подносы круглые, блюда, ендовы большие и малые, тарелки, лохани, коробы табашные*». Почему бы нет — металла-то было много, а великолепное тагильское железо, отличавшееся мягкостью и ковкостью, известное на мировом рынке под маркой «старый соболь», высоко ценилось во всём мире.

К середине века распространились *лаковые* подносы. Плоское металлическое блюдо с высоким фигурным бортиком, покрытое красочной росписью, быстро стало важным украшением уральского стола, атрибутом бытового и дипломатического гостеприимства. Можно даже сказать, что тагильский поднос оказался отличительным элементом горнозаводского уральского быта.

Вот как в конце XIX века путешественник описывает посещение одного из домов в Верх-Нейвинске: «*Первое что бросилось в глаза — это парадное убранство комнаты: на четырех или пяти столах бывших в комнате, включая преддиванный, стояло по железному подносу, подогнанному по всей величине стола. Это местное кустарное изделие, издавна фабрикуемое жителями, очевидно, рассматривается как декоративное. Подносы были расписные, сюжеты живописи русские, краски прекрасные в смысле прочности*».

Подносы тогда и впрямь делались огромных размеров, в стол,

и называли их «скатертными». Вскорости габариты их уменьшились — по «бытовой надобности». Удобную в обиходе вещь стали использовать не только для трактиров и больших застолий, но и дома.

И — в печь!

Делали подносы так.

Прежде всего за дело брался коваль. Он выкраивал ножницами круглые, прямоугольные или гитарообразные куски листового железа. Затем подбирал шесть заготовок так, чтобы каждая последующая была чуть меньше предыдущей, и вкладывал одну в другую. Укреплял эту «шестёрку» на чугунной желобильне и бил пятифунтовым (двухкилограммовым) молотом по заготовкам до тех пор, пока железо не принимало формы подносов. Уж после того делался «гуртик» (загибались края), выделывались крыловидные или прорезные края и ручки.

Пред лакировкой мастер шпаклевал и шлифовал поднос, затем покрывал олифой и ставил в жаркую печь — «воронить». Эта процедура повторялась несколько раз.

После лакировки поверхность изделия приобретала глубину, начинала таинственно поблескивать. Фон подносов тагильские мастера делали самых разных тонов. Он то символизировал зелёную траву-муравy, то напоминал тёплую летнюю ночь, иногда был раскрашен «под черепашку», другой раз — «под малахит», а то и «под красное дерево». После сушки поднос ещё раз тщательно шлифовали. Поверх росписи накладывали прозрачный лак и снова — в печь.

Каменные краски

Травяные (растительные) краски в отличие от минеральных слабо держали роспись на металле. Поэтому для украшения подносов краски готовили исключительно из местных минералов и глин.

Разноцветные каменья измельчались в пудру, замешивались на льняном, ореховом, маковом масле с добавлением натуральных смол. После настаивания в плотно закупоренных сосудах, краски разбавлялись олифой и были готовы к употреблению.

В 1814 году на горе Высокой рядом с Нижним Тагилом открыли месторождение малахита. Низкие сорта малахита использовались для приготовления красок, поэтому именно с той поры в нижнетагильской росписи появилось обилие холодновато-зелёных тонов.

Секретный рецепт

О знаменитом тагильском лаке ходили легенды. Про него даже бажовский сказ есть, так и называется — «Хрустальный лак»:

> «*А лак такой, что через него всё до капельки видно, и станет та рисовка либо картинка как влитая в железо. Глядишь и не поймешь, как она туда попала. И держится крепко. Ни жаром, ни морозом её не берет. Коли случится какую домашнюю кислоту на поднос пролить либо вино сплеснуть — вреда подносу нет. На что едучие настойки в старину бывали, от тех даже пятна не оставалось. Паяльную кислоту, коей железо к железу крепят, и ту, сказывают, доброго мастерства подносы выдерживали.*
>
> *Ну, конечно, ежели царской водкой либо купоросным маслом капнуть — дырка будет. Тут не заспоришь, потому как против них не то что лак, а чугун и железо выстоять не могут.*
>
> *Сила мастерства, значит, в этом лаке и состояла.*
>
> *Такой лачок, понятно, не в лавках покупали, а сама варили. А как да из чего, про то одни главные мастера знали и тайность эту крепко держали.*»

О том, как пытался один немец выведать секрет этого лака, что с ним из-за его небескорыстного любопытства приключилось, читай у Бажова. А я пока тебе один рецепт, в сказе описанный, процитирую. И ты уж сам разберёшься — правда это или выдумки.

> «*Дескать, так и так, варим на постном масле шеллак да сандарак. На ведро берем одного столько-то, другого — столько да еще голландской сажи с пригоршню подкидываем. Можно и побольше — это делу не помеха. А время так замечать надо. Как появится на масле первый пузырь, читай от этого пузыря молитву Исусову три раза, да снимай с огня. Коли ловко угадаешь, выйдет лак слеза-слезой, коли запоздишься либо заторопишься — станет сажа-сажей*».

А вот ещё одна версия якобы подлинного рецепта тагильского лака.

XVIII век. Ученый-путешественник, академик П. С. Паллас пишет в своём дневнике: «*Художество, в коем с немалою пользою*

здешние упражняются жители, есть лакирование: наводят лак на медные и железные чайники, на деревянные чашки, стаканы, подносные доски и прочее». И далее: «*…я заведомо изведал, что вся тайна состоит в конопляном простом масле свинцом густо сваренном и сажею подмешанным. Масло держат долгое время в жаркой печи, чтобы с свинцовою известью лучше сварилось; и вещи помазывают…за каждым разом высушивая оную в жаркой же печи. Чем чаще помазывают, тем лучше и прочнее будет краска*».

Тут не сомневайся. Это — подлинный рецепт, но… Он описывает способ изготовления другого лака — обычного чёрного. Путешественник принял хорошо известный чёрный лак за хрустально-прозрачный, тайна которого строго сохранялась.

Настоящий «хрустальный» лак был прозрачен, как стекло, твёрд — не процарапывался ножом, устойчив к жару — ни горячий самовар, ни кипяток, случайно пролитый, не портили его сверкающей брони, ни кислота его не брала, ни огонь. Говорили: «Бумагу сожгут на нём, пепел останется и всё».

Говорят, секрет лака заключался в точной дозировке компонентов: копала (смолы тропического дерева, похожей на янтарь, которую использовали при изготовлении знаменитых японских и китайских лаковых изделий), льняного или конопляного масла, скипидара. Кроме того, на востоке применялся холодный способ лакирования, а тагильчане изобрели горячий — при температуре в 300 градусов, — и добавляли в лак окислы марганца и свинца. Лак получался бесцветным, прозрачным, и словно «оживлял» краски.

Молва приписывала изобретение лака Андрею Степановичу Худоярову — «первому» тагильскому мастеру XVIII века, который оставил «*сие секретное искусство только некоторым своего рода потомкам*».

От отца к сыну

Нижний Тагил был богат мастерами. Кустари покупали листы мягкого и ковкого кровельного железа, делали из них ковши, шкатулки, столики, подносы, покрывая их живописью. Складывались целые династии, ревниво хранившие секреты своего промысла. Большой известностью пользовались мастерские Дубасниковых, Перезоловых, Голованових, Морозовых…

И, конечно, Худояровы — первым мастером считался Андрей Степанович, тот самый, что изобрёл хрустальный лак, человек жёсткого и упорного нрава.

По семейным преданиям, он бежал с Волги в лесные чащобы Урала, чтобы сохранить свою приверженность старой вере. По другим источникам, Худояровы были вывезены Демидовыми из-под Москвы с берегов речки Худой Яр.

Свои секреты Худояров передал сыновьям. Вавила и Фёдор, так же, как и отец, получили право от Демидова иметь собственные мастерские расписных железных изделий. В 1784 году братья Худояровы писали «ярких бабочек и птиц» на железных лакированных пластинах для дома Демидовых в Москве. За эту работу они были награждены кушаками, шапками и сукном на кафтаны, а их отец (ему уже было за шестьдесят) освобожден от заводских работ.

Традицию деда продолжали сыновья Фёдора Андреевича Худоярова — Павел, Исаак и Степан, талантливые живописцы. Павлу принадлежит картина «Листобойный цех», редкое по тем временам изображение труда рабочих; Степан стал профессиональным художником, учеником знаменитого русского живописца Брюллова; Исаак ввёл в подносное дело особую, яркую и живописную, манеру росписи — возможно, благодаря тому, что был ещё и заядлым садоводом.

«Театральные» яблоки

Демидов, видя прибыльность «малевального промысла», задумал удивить столицы. Повелел изображать на подносах картины с назидательными античными сюжетами, выписав альбомы с прорисями из Академии Художеств.

Для расписывания «картин на жести» собрали иконописцев, которые причудливо сочетали классические сюжеты и формы с народной уральской домовой росписью. При Нижнетагильском заводе даже создали художественную школу. Сюда в качестве наглядных пособий присылали из Петербурга картины, гравюры, мраморные скульптуры, а также приглашали для преподавания художников, окончивших Петербургскую Академию художеств.

От того времени остались подносы, расписанные сюжетами на мифологические темы, похожие на лаковые картины. Формы подносов вторили декоративным панно на стенах дворянских особняков: овальные, круглые, гитарообразные, раковиновидные…

Пока в горнозаводской росписи была сильна классицистическая мода (особенно в первой половине XIX века), в

оформлении подносов, шкатулок, сундуков преобладали композиции, которые назывались «цветы и фрукты «среди колонн», или — «*театральные* яблоки, груши, сливы».

«Пшаки» и растительный узор

В быту простых людей горнозаводского округа тагильские подносы пользовались не меньшим спросом. Большие подносы заменяли скатерти и расписывались букетиками и веточками. Были треугольные подносы для угловых столиков, закусочные, детские.

Тагильские подносы везли на Ирбитскую и Макарьевскую ярмарки, а оттуда — в центральные губернии России, Среднюю Азию и Персию. Для ярмарок и местных продаж мастера малевали на подносах букеты уральских «роз», называемых ещё и яблоками — за плотный бутон и избыточную декоративность.

Во второй половине XIX века почти перестали делать изделия с живописными сценами, и на первое место уверенно вышел растительный узор. О классицизме и сложной миниатюре забыли. Забыли и о том, что в XVIII века живописный промысел была привилегией мужчин. Цветочная роспись была демократичной, да и выполнять её могли работницы красильных мастерских: «пшаки», как их называли, или «писарихи».

Цветы расцветают на тагильских расписных подносах и до сих пор. Сегодняшние расписчицы пишут их так же, как делали старые уральские мастера почти 250 лет назад.

Маховое письмо

Тагильский поднос легко отличить от прочих (с некоторых пор такие промыслы возникли и в Жостово, и даже в Санкт-Петербурге): рисунок здесь делали, и делают до сих пор, особым способом.

Жостовский цветок, к примеру, «мучают» поэтапно — кладут отдельно тенёжку, бликовку, пожабинку и чертёжку. А потом ещё и приписки добавляют! У жостовцев тоже красиво выходит. Но несколькими красками разом писать умеют только тагильские «писаки».

Тагильский мастер сначала делает раскладку краски. Пальцами, словно на лету, наносит подмалёвок — ровно столько, чтоб краски хватило на весь цветок. Потом набирает на плоскую кисть как минимум две краски — светлую и потемнее; оранжевую и, например, белила. Масляную краску, кстати, разводят до особой тягучести — мазок должен лечь на подмалевок плавно и эластично, не растекаясь.

Насытив красками кисть, мастер широким маховым движением наносит круглое пятно на подмалёвок, и тут же пятью упругими мазками приписывает к нему пять лепестков. Больше ничего не подправляет: как вышло, так вышло. Но выходит обычно хорошо! Живо, свежо получается.

Поверх уже написанного цветка или листочка, бывает, добавляют несколько штрихов белым цветом — делают белильную *оживку*, чтобы действительно «оживить» орнамент. Но, в целом, тагильское письмо *однослойно* — краску на поднос кладут в один слой.

Самая распространённая композиция, которая применялась в оформлении бытовых подносов, была и остается центрической. В центре подноса — один либо два цветка, дополненных листьями, ягодками и кудрявой травкой, которая легким облаком обволакивает букет. Иногда — если поднос был прямоугольной формы — цветы располагали по углам и соединяли гирляндами.

Основная часть подноса, на которую наносится рисунок, а в быту ставится посуда, называется *зеркалом*. Живописную композицию на зеркале подноса всегда окружает рамкой чёрный борт с лёгким травяным орнаментом. Этот традиционный золотой поясок наносился с помощью трафарета и доводился кистью.

Кроме железных подносов бытовали когда-то на Урале и расписные металлические вёдра, кувшины, свадебные сундуки, шкатулки и табакерки, но все эти предметы постепенно ушли из обихода.

А цветочные подносы, роспись которых выполнялась в маховой манере, с оживками, тонкими прожилками и

травинками, — сохранились! И теперь являются «сувенирами», традицией уральской лаковой росписи по металлу.

Выступая из тёмного фона, тагильские цветы и розетки, в окружении перистых листьев и бутонов — выпуклые, свежие, упругие, — по-прежнему радуют глаз.

Глава девятая
УКРАШЕНИЕ СТЕННОЕ И ПЕЧНОЕ

Соликамские изразцы

Кудрявые завитки орнамента, а меж ними — крепенькие выпуклые птички с цветными крылышками, с упруго изогнутыми шейками, с затейливо распущенными хвостами. Так и хочется коснуться их рукой, потрогать гладкую блестящую поливу цвета морской волны, ощутить под пальцами выпуклый невысокий рельеф. Весёлые всплески голубого, белого и жёлтого, тугие, пружинистые линии рисунка — это и есть соликамские изразцы.

«Был я на кружале, был я на пожаре…»

Происхождение слова «изразец» трактуют по разному. Есть версия происхождения этого слова от слова «образец», «образ», что является синонимом слова «икона». По другой версии существительное «изразец» происходит от глагола изрезывать, то есть «наносить определённый орнамент на предварительно обработанную поверхность из глины».

Как правило, изразец походил на коробку из обожжённой глины, только без крышки. Стенки коробки, необходимые для крепления изразца в стене, назывались *румпой*. В ней оставлялись отверстия для проволоки, которой и скреплялись изразцы в кладке стены или печи.

Облицовывая стены или печи, мастера составляли из изразцов фризы — декоративные горизонтальные полосы, а также панно, наличники, вставки. Иногда вся стена здания покрывалась своеобразным декоративным ковром. Нарядные, с блестящей поверхностью, окрашенные в яркие, звучные цвета изразцы можно было встретить в боярском тереме, на стенах храма, на въездных воротах воинской крепости.

Изготовление изразцов было делом трудоёмким. Глину заготавливали заранее: складывали в специальную яму, стены которой делали из бревен, плах или толстых досок, и две-три зимы вымораживали. Затем многократно перелопачивали, переминали, «перебивали», удаляя пузырьки воздуха и мелкие камешки, чтоб глина стала эластичной и однородной, чтоб при обжиге не «повело», и изразец не вышел из печи кривым.

Гончар заполнял размятой, податливой, вобравшей тепло его рук глиной деревянную форму с резным украшением на дне, уплотнял ее, вдавливал в углубления узора. А чтобы глина не прилипала, предварительно посыпал форму песком.

Затем, укрепив форму на гончарном круге (то есть кружале), приводил его в движение. Нарастив румпу, вынимал сырую заготовку, сушил и обжигал в горне. Не всегда изразец был рельефным. Иногда лицевая сторона коробки была гладкой, и на неё наносили рисунок.

Керамические краски делались из окислов металлов и различных добавок, их растирали в порошок и, смешивая с водой, наносили на нужные места. При обжиге краски оплавлялись, растекались по поверхности и, в зависимости от температуры обжига, приобретали тот или иной оттенок.

Изготовление изразца требовало немалого опыта, сноровки, терпения и художественного вкуса. Мастер должен был знать

свойства глины, владеть секретами составления эмали и глазури. Работа изразечника высоко ценилась современниками. В XVIII веке стоимость трёх изразцов была равна стоимости коровы!

От терракоты до цветной поливы

Первые изразцы появились на Руси в начале XV века. Они были без цветной поливы, с простым рисунком.

Именно в это время из глиняного кирпича, нового для русских зодчих материала, на разорённой, разрушенной монгольским нашествием Руси взялись строить терема и храмы. Вскоре кирпичные стены целиком вытеснили более дорогие — белокаменные, а украшали их рельефные плиты из терракоты.

Терракотой (*terra cotta* в переводе с итальянского — обожжённая глина) называют непокрытые глазурью изделия из цветной — жёлтой или красной — глины. Терракота, украшавшая русские храмы, делалась примерно тем же способом, что и обычный кирпич. Мастера-резчики готовили специальные деревянные формы, в которых гончары формовали глиняные рельефные плиты, затем сушили их и обжигали.

Строго говоря, терракотовые плиты — ещё не изразцы, но их предшественники. Плоские как кирпич, они были декорированы высоким массивным рельефом.

Новые здания, выстроенные из кирпича, в эту пору, как правило, белились. Вместе с ними белились и терракотовые украшения, пришедшие на смену белокаменной резьбе. Побелка делала их отчасти похожими на каменные прототипы.

В XVII веке появились так называемые красные печные изразцы — так же, как терракотовые плиты, они изготавливались из красных глин и уже имели румпу.

Позже в производстве изразцов стали использовать прозрачную поливу — специальный состав, который после обжига затвердевал в прозрачный стеклообразный сплав.

Сначала в России использовали только зелёную *глазурь*: главной и самой дорогой её частью был свинец, а вот для придания зелёного оттенка туда добавляли немного меди. Состав этот поначалу так и называли — мурава, а травянисто-зелёные изразцы, ею покрытые, соответственно, считались *муравлёными*.

А вот секреты цветных эмалей привезли в Россию белорусы (они, в свою очередь, узнали их от итальянцев). Новые многоцветные изразцы так и назывались — *фряжскими* (то есть итальянскими), или ещё — *ценинными* (дорогими, ценными). Ценинные изразцы прекрасно сочетались с пышным архитектурным узорочьем, которое представлялось людям в XVII столетии эталоном красоты.

В начале XVIII века в Москве и Петербурге стали активно следовать современной европейской архитектурной моде, и наружный изразцовый декор зданий вышел из употребления. В эти годы в российских столицах изразцы использовали только как облицовочный материал для печей.

В провинции же керамикой продолжали украшать фасады зданий в течение почти всей первой половины XVIII века.

На камских берегах

Северные изразцы появились в конце XVII века в Орле-Городке на Каме, одном из северных опорных пунктов в период проникновения русских на Урал и в Сибирь. В 1706 году Орёл-Городок перенесли на левый, более высокий берег Камы. Вот тогда-то изразцовое производство и переместилось в Соликамск.

И до сих пор сверкают яркими красками изразцы на фасадах и крыльцах соликамских храмов, на стенах часовни Спаса-Убруса в Усолье и церкви в селе Ленва.

Изразцы, украшающие жемчужины соликамского каменного зодчества — нарядную Богоявленскую церковь, величественный Троицкий собор, — напоминают сюжетами работы балахнинских мастеров. Балахна́ — поселок на Волге около Нижнего Новгорода, а красочные балахнинские изразцы с рельефом в виде причудливых птиц были «ходовым товаром» на ежегодных волжских ярмарках.

Часто рисунки на соликамских полностью совпадают с балахнинскими, но — в зеркальными отражении. Значит, строители храмов завезли с собой готовые образцы и использовали их при изготовлении новой формы. Об этом же говорит нам и потерявшаяся птичка-вестник на кафлях с *оглядышем.*

Что это за оглядыш такой? И как это вообще может быть, чтобы птичка с изразца потерялась? А дело вот в чём.

На балахнинских кафлях часто рисовали крупную птицу с открытым клювом, которая, и впрямь, будто оглядывается, повернув голову к другой крохотной птичке, которая называлась вестник. Оглядыш есть и на соликамских изразцах, а вот вестника — нет. Видно и впрямь — потерялся в дороге!

На соликамских изразцах изображали самых разных пичуг.

Встречается, к примеру, птица неясыть-пеликан, которая по легенде выклевала свою грудь, чтобы накормить птенцов, а рядом — два её птенца. Попадаются и заморские диковины — важный индюк, сказочная жар-птица, похожая на павлина с распущенным хвостом. Есть и здешний ворон, клюющий початок, зажатый в когтистой лапе. А на изразцах усольской часовни Спаса-Убруса — вещая птица Сирин, с женским лицом и короной на голове.

Птичка всегда располагается в серединке изразца, а по краям его — рамка из хитро сплетённых меж собой завитков. Рисунок рамки продумывали тщательно, чтобы при раскладке изразцов вперемешку все завитки собирались в общий орнамент.

Отдельные изразцы, складываясь вместе, составляют

непрерывную красочную ленту. Изразцовые ленты опоясывают соликамские храмы в два-три яруса, и на фоне белой стены выглядят необыкновенно нарядно и празднично, особенно в яркий, солнечный, погожий денёк.

Узорные печи

Соликамских печей, сложенных в первой половине XVIII века, к сожалению, не сохранилось. Однако до нас дошли многоизразцовые клейма с этих печей. Клеймо — это набор из определенного числа изразцов, например, девяти. Составленные вместе, изразцы образуют законченную композицию. Из таких многократно повторяющихся в декоре печи композиций-клейм и образуется орнамент.

Хорошо, что сохранились старинные фотографии, и мы можем точно представить себе, как выглядели изразцовые соликамские печи, сложенные ещё в первой четверти XVIII века!

Пока в Соликамске не спеша складывали такие вот печи и украшали их разноцветными изразцами, в столичном изразцовом искусстве появились большие новшества: в моду вошли гладкие живописные *кафли*.

Именно так, на немецкий манер, в России стали в XVIII веке называть изразцы. Кафли, или кахли — просторечное название глиняных мисок и плошек, распространённое в Германии. В переименовании изразца в «кафлю», конечно, сказалось сильное увлечение Петра I немецкой культурой. И ведь по сей день в нашем языке живёт слово кафель, обозначающее керамическую облицовочную плитку.

Сине-белые кафли

Пётр I пожелал, чтобы дельфтская расписная керамика с которой он познакомился во время своего путешествия в Голландию, заменила «устаревшие» многоцветные изразцы.

В городе Дельфте, знаменитом своими керамическими изделиями и фаянсовой посудой, росписи делали в своём, особом стиле. Петру они очень нравились, и потому «гладкие белые изразцы, а по ним травы синею краскою…» стали производить по всей стране.

Впрочем, рисовали на сине-белых кафлях не только травы, а самые разные картинки, в том числе и на традиционно русские сюжеты.

Добрались такие изразцы и до Урала. С приходом гладких кафлей многое в изразцовом производстве изменилось. В производстве рельефных многоцветных изразцов главным был резчик по дереву, который выполнял резные деревянные формы. А теперь тон стал задавать сам гончар, овладевший новой техникой росписи по гладкой поверхности.

В Соликамске сохранилась печь с синей сюжетной росписью (в жилом доме В.С. Петровой). По местным преданиям, изразцы для облицовки этой печи сделаны пленными шведами, попавшими сюда после… Полтавской битвы!

«Елень дикая» и все-все-все

Одноцветная синяя роспись, пришедшаяся по душе Петербургу, не совсем отвечала общероссийскому вкусу — московские мастера, а за ними и провинциальные, через некоторое время вновь вернулись к многоцветью.

На цветных изразцах рисовали не только птичек. Сюжеты росписей были весьма разнообразны: дамы и кавалеры в костюмах XVIII века, древние греки и римляне в античных одеждах, «заморские народы» («Апонская госпожа», «Кавалеры гишпанские», «Китайский купец»), всадники, воины, охотники, домашние животные и дикие звери, разнообразные цветы; различные сценки из городской и сельской жизни, бытовые, нравоучительные, любовные и шуточные картинки. Изредка встречались легкомысленные, а иногда и вовсе непристойные сценки.

В XVIII веке сюжеты на изразцах для печной облицовки не повторялись (разве только это были изображения ваз, букетов или плодов). Сценки часто сопровождались пояснительными подписями: «Елень дикая» значилось под изображением оленя, а «В одном беге смел» — под бегущим во всю прыть зайцем.

Печь, благодаря искусству мастеров, превращалась в занимательную книгу с красочными картинками, которую можно было подолгу читать и разглядывать. Такая «книга» разгоняла скуку, давала пищу воображению. А если вдруг замёрзнешь — так

и руки об неё можно было погреть.

* * *

Надеюсь, я рассказала тебе про уральские художества достаточно древних легенд, народных баек, научных гипотез, реальных фактов и подлинных историй. А если ты после этого захотел узнать ещё больше — значит, я точно потрудилась не зря.

Взрослые, верно, ждут, что я составлю заключение, подведу итоги, сделаю выводы. Ты можешь смело пропустить послесловие для взрослых и сразу перейти к послесловию для детей. Впрочем, если ты отважно прочитаешь всё подряд, хуже не станет.

Взрослым: Мастерская на перекрёстке культур

Урал всегда был перекрестком, где встречались и перемешивались различные национальные традиции и жизненные уклады.

В течение последних нескольких веков здешняя художественная культура была европейски ориентированной, и в своем становлении была весьма обязана иностранным специалистам, которых приглашали для организации того или иного художественного производства. При этом она активно впитывала народные традиции, преломлявшиеся порой самым неожиданным образом (как, например, случилось с пермской деревянной скульптурой или невьянской иконой).

Большинство значительных художественных явлений связаны на Урале с горнозаводским делом и металлургической промышленностью, и возникли на основе промышленных производств. Это не могло не отложить на них особого отпечатка — все художественные явления имеют утилитарный характер, отсюда их свойства — материальность, добротность, сделанность. В здешних краях всегда была важна ремесленная, вещественная сторона произведений, ценились техническая изощренность и мастерство изготовления.

Зачастую художественный предмет предстает настоящей головоломкой и мы не можем сразу понять — «как это сделано». Например, нас удивляет, как можно отливать столь сложные, тонко проработанные вещи из такого грубого материала, как чугун, или каким образом появляются регулярные (то есть «правильные») симметричные орнаменты на поверхности малахитовой вазы, сделанной из природного камня, структура которого не подчиняется законам симметрии. Предметы оказываются не просто красивыми, но и содержат в себе некий технический «фокус» — тайну мастерства.

Довольно суровые климатические условия, с одной стороны; оборотистость, практическая сметка и простонародное происхождение купцов и промышленников (главных заказчиков произведений искусства на Урале), с другой, повлияли на характер уральской художественной культуры: большинству произведений свойственна основательная тяжеловесность. Это качество наша культура наследует и сегодня.

Однако не стоит забывать — уральское художественное производство было своеобразной базой столичного искусства, а

это значит, что уральская художественная культура не локальна не только по происхождению, но и по бытованию.

Детям: Руками не трогать, или Добро пожаловать в музей!

Позволь напоследок задать тебе один вопрос.

Любишь ли ты ходить в музеи? Только честно! Если да, ты — молодец. Впрочем, не удивлюсь, если ответишь — нет. Я в твоём возрасте, увы, не любила. Оживлённо обмениваться впечатлениями, а уж тем более смеяться, там не позволяют, а стоит подойти к экспонату поближе — на тебя тут же шикают и подозревают в том, что ты хочешь потрогать его руками.

Конечно, здравый смысл подсказывает, что требование «не трогать руками!» разумное и необходимое условие для сохранности музейных экспонатов. Но и в том, что тебе хочется их потрогать, нет ничего удивительного! Скажу больше, художественные вещи сами провоцируют тебя к этому. Как это у них получается? — Секрет в том, что когда-то все эти экспонаты были вещами, которые служили людям, ежедневно сопровождали их в быту. Это теперь они хранятся в музеях, и по своему прямому назначению не используются.

Думаю, почти все предметы, о которых шла в этой книге речь, до сих пор ждут прикосновения человеческих рук. Думаю даже, что жизнь в музее, под стеклянным колпаком для них вовсе — не сахар. Но что поделать — иначе мы просто рискуем потерять их насовсем.

Зато стоит только задержаться у витрины подольше, и экспонаты с тобой заговорят. Ведь все они несут на себе явные отпечатки времени, а потому пристальный взгляд на небольшую, в сущности, вещицу, может позволить тебе мысленно совершить целое путешествие, воссоздать дух иной эпохи, и даже реконструировать представления людей того времени о мире и о месте человека в нем.

Пускай живут!

Впрочем, далеко не все художественные сокровища Рифейских гор, упомянутые в этой книге, хранятся теперь в музеях.

До сей поры скачут по обветренным уральским скалам олени, начертанные на них первобытными художниками; всё так же поблёскивают на белых стенах старинных соликамских храмов яркие изразцы; на вполне современных городских кухнях играют красками традиционные тагильские подносы; ажурные чугунные решётки по-прежнему украшают улицы и скверы уральских городов, да и не только уральских. Многие мосты, дворцы, парки Москвы и Петербурга обязаны своей красотой богатствам уральских недр и мастерству здешних умельцев. Получается, и на Урале, и в столицах творения рук уральских мастеров до сих пор живут. Полной жизнью.

Вот и хорошо, правда?

Пускай живут.

Екатеринбург, май 2013